Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts
für deutsche Musikforschung von der Deutschen Gesellschaft
für Musikwissenschaft

Erster Jahrgang 1936

Jahrgang 18 der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Geleitet von Rudolf Steglich
in Verbindung mit Heinrich Besseler, Max Schneider
und Georg Schünemann



DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Inhalt

Inhaltsverzeichnis

zum

Archiv für Musikforschung, Jahrgang 1

Zusammengestellt von Gustav Beckmann

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung

des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

+

1. JAHRGANG 1936 / HEFT 1



DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Archiv für Musikforschung

1. Jahrgang / 1936

Schriftleiter: Rudolf Steglich

[in Verbindung mit Heinrich Besseler, Max Schneider und Georg Schünemann]

+

Inhalt des 1. Heftes

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts
für deutsche Musikforschung
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Jahrgang 18 der Zeitschrift für Musikwissenschaft

1. Jahrgang 1936 Heft 1

Zum Beginn

Das „Archiv für Musikforschung", das mit diesem Heft zu erscheinen beginnt, übernimmt die Aufgaben der bisherigen „Zeitschrift für Musikwissenschaft" als das von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft herausgegebene deutsche musikwissenschaftliche Fachorgan. Es führt zugleich, unterstützt vom Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung in Berlin, die Tradition des einst vom Fürst Adolf-Forschungsinstitut in Bückeburg herausgegebenen „Archivs für Musikforschung" fort. Darüber hinaus will das Archiv auch eine eigene, neue Aufgabe erfüllen: dem großen Zusammenhalt der Musikforschung im gesamten deutschen Sprachgebiet und in den kulturverwandten Ländern zu dienen. Es wird dazu um so mehr in der Lage sein, als die kulturpolitisch ausgerichtete innerdeutsche Arbeit von der gleichzeitig beginnenden Zweimonatschrift „Deutsche Musikkultur" übernommen wird, die das „Archiv" in dieser Hinsicht ergänzt und entlastet. Nicht weniger als diese aber will sich das „Archiv" auf seinem Gebiet in den Dienst einer lebendigen Gegenwart und Zukunft stellen. Sein Name bedeutet ihm nicht Absonderung von Licht und Leben, sondern Sammlung und Bereitstellung dauernd wertvollen Forschungsgutes zu fruchtbarem Weiterwirken in einer lebendigen Musikwissenschaft und damit im kulturellen Leben überhaupt.

Hierfür wird die Mitarbeit der Fachgenossen herzlich erbeten.

Die Schriftleitung
des Archivs für Musikforschung

Die antike Musik in der Beleuchtung durch Aristoteles

Von Walther Vetter, Breslau

Wenn unternommen wird, in Aristoteles' Schriften nach musikalischen Aufschlüssen Umschau zu halten, so erhebt sich zunächst die Frage, wieweit ihre musikwissenschaftliche Durchdringung bereits gediehen und wieviel hierin noch zu tun ist, auf daß die Verbindung zwischen der alten und der neuen Welt, zu deren wichtigsten Grundlagen ein Goethe die Werke des Aristoteles rechnete[1], auch in musikalischer Beziehung immer mehr gefestigt werde.

Die musikwissenschaftliche Aristoteles-Literatur wäre wahrscheinlich reichhaltiger, wenn uns von den Arbeiten des großen Philosophen lediglich Musikalisches überliefert wäre, wie im Falle seines Schülers Aristoxenos. Gewiß ist der Jüngere in höherem Grade Musiker von Fach, er ist als Theoretiker spezieller und systematischer als der Stagirit, und dieser läßt wiederholt durchblicken, daß er nicht den geringsten Anspruch auf die Eigenschaft eines Musikfachmannes erhebt, vielmehr die Verantwortung für fachliche Entscheidungen den Spezialisten überläßt, und so wäre die bereits seit dem 16. Jahrhundert[2] einsetzende Bevorzugung des Aristoxenos durch die musikalisch interessierten Herausgeber und Kommentatoren durchaus recht am Orte, wenn wir Überfluß hätten an musikalischen Spezialwerken des 6. bis 4. Jahrhunderts. Anderseits hätten jedoch angesichts des offenkundigen Mangels an derartigen Werken die häufig doch recht ins einzelne gehenden aristotelischen Musikbetrachtungen schon frühzeitig größere Aufmerksamkeit erregt, wenn sie nicht durch das Übergewicht der naturwissenschaftlichen und philosophischen Leistungen erdrückt würden. Werden doch gerade in den naturwissenschaftlichen Schriften gewisse musikalische Fragen lediglich beispielhaft oder beiläufig aufgeworfen. So sehr es aber dem Historiker des Altertums und dem Philologen unverübelt bleiben muß, wenn er solche kurzen musikalischen Abschweifungen als das behandelt, was sie für ihn erklärlicherweise sind, als unwesentliche, nicht eigentlich zum Thema gehörige Nebendinge, so sehr muß es dem Musikforscher gestattet sein, solcherlei Seitenpfaden gründlich und zielbewußt nachzugehen. Hinzu kommt nicht nur, daß Aristoteles im Vergleich zu seinem Schüler der wesentlich größere und umfassendere Geist ist, sondern daß er dort sich den freieren Umblick wahrt, wo Aristoxenos sich in verwickelte und zuweilen — trotz der methodisch aufrechterhaltenen Empirie — sogar reichlich abstrakte Probleme hineinbohrt.

Zu solchen Einsichten konnte die Zeit jedoch erst reif sein, als ein wissenschaftlich hinlängliches Bild von der antiken Musikgeschichte, -theorie und -kultur

---

[1] Geschichte der Farbenlehre, Werke, ausgew. von Erich Schmidt, VI 443.

[2] Aristoxenos-Ausg. von Gogavinus, Venedig 1562; bezeichnenderweise zusammen mit Bruchstücken des Aristoteles!

gesichert war, und diese Leistung vollbrachte — trotz seinen mannigfachen Irrungen — erst das 19. Jahrhundert, voran Männer wie Böckh und Westphal. Aber gerade Westphal warf sich noch einmal mit aller Energie auf Aristoxenos, natürlich nicht zuletzt, weil er hier aus dem vollen schöpfen und manche vermeintlich sichere Grundlagen für seine ebenso kühnen wie geistreichen Konstruktionen finden konnte. Eine Leistung von geringerem Glanze, aber von um so größerem geschichtlichen Gewichte ist alsdann die kritische Textausgabe der Musici scriptores graeci durch Karl v. Jan (1895). Ihr musikwissenschaftlicher Wert liegt nicht bloß in der Herstellung des korrekten Textes, im philologischen Apparat, in den Einleitungen, Registern und dem Supplementum „Melodiarum reliquiae“ (1899); er beruht vielmehr außerdem auf der Hereinnahme wichtiger musikalischer Teilstücke aus den Schriften des Aristoteles. Daß er dafür den Aristoxenos, dessen Harmonik Meibom 1652 in seinen Antiquae musicae auctores septem berücksichtigt hatte, ausschied, das ist die natürliche Folgerung aus der seit 1868 vorliegenden Ausgabe von Paul Marquard; die Arbeit von Westphal und Saran war im zweiten Bande soeben erst, 1893, vollständig geworden. Nachträglich jedoch erscheint dieser Austausch des Aristoxenos gegen den Aristoteles von fast symbolischer Bedeutung.

K. v. Jan sah sich bei dieser Textherstellung der gleichen Frage gegenüber, die für jeden musikwissenschaftlichen Redaktor des Aristoteles brennend gewesen wäre, der Frage nämlich, wo die Grenze zu ziehen sei, bis an welche die spezifisch musikalischen Belange reichen und jenseits derer die musikalischen Bemerkungen des Stagiriten das Kennzeichen von Abschweifungen annehmen und den Musikhistoriker nur noch mittelbar angehen. Jan hat diese Frage zweifellos mit Sicherheit und großem Einfühlungsvermögen beantwortet, und wenn heute, im fünften Jahrzehnt nach Vollendung seiner bewunderungswürdigen Leistung, die Notwendigkeit oder zumindest die Wünschbarkeit der Ergänzung der Janschen Auswahl angemeldet wird, ist damit keinerlei Kritik gegenüber demjenigen verbunden, der unter unzulänglichen Voraussetzungen sowohl mit dieser Textausgabe wie seinen sonstigen Arbeiten zur altgriechischen Musik Erfolge erzielte, deren Größe in einem für ihn sehr ehrenvollen Verhältnis zur Schwierigkeit der Aufgabe stand. Namentlich dank August Böckh und Rudolf Westphal hatte die musikalische Altertumsforschung Fortschritte zu verzeichnen, die einerseits die Kennzeichen spezifisch philologischer Arbeitsweise und Gesinnung trugen, andrerseits jedoch nur dem glücklichen Umstande zu verdanken waren, daß sich in Böckhs Lebenswerk die kulturgeschichtlich-antiquarische Seite der klassischen Philologie (im Gegensatz zur sprachlich-textkritischen Richtung seines bedeutenden Gegners Gottfried Hermann) zu hoher Blüte entfaltete und jene universale Behandlung jeglicher Probleme der klassischen Philologie einsetzte, die eine Einbeziehung auch musikalischer Fragen ermöglichte[1]. Die bedeutsamen Vorzüge der Böckhschen Beiträge liegen auch für die Musikwissenschaft im Philologischen, die bekannten, übrigens zuweilen übertriebenen Schwächen der nicht zu unterschätzen-

[1] Vgl. die für die musikwissenschaftliche Wiedergewinnung Böckhs wichtige Hamburger Dissertation „Theorie und Geschichte der griechischen Harmonik in der Darstellung durch A. Böckh“ von Günther Lehmann, Würzburg 1935, S. XIII.

den Leistung Westphals beruhen zwar nicht auf dem künstlerischen Einschlage seiner Arbeiten als solchem — der kann in der Musikwissenschaft niemals schaden —, vielmehr auf der Eigenart seines künstlerischen Temperamentes. Es ist kein Zufall, daß gerade Jan zum besonnenen Kritiker der kühnen Westphalschen Spekulationen wurde; er war nicht die Natur danach, sich hinreißen zu lassen. Aus dieser Geisteshaltung, über deren Verdienstlichkeit und Unabweisbarkeit gerade zu jener Zeit eine Diskussion nicht möglich ist, müssen wir auch die Eigenart seiner für musikwissenschaftliche Erfordernisse hergestellten Aristoteles-Auswahl würdigen.

K. v. Jan hat es vornehmlich abgesehen auf diejenigen Aussprüche und Auseinandersetzungen des Stagiriten, die auf dem Boden des exakten Empirismus des Naturwissenschafters erwachsen. Fast hat es den Anschein, als schwebten ihm die Bedürfnisse einer Musikwissenschaft vor, die mehr physikalisch-theoretisch als historisch-ästhetisch ausgerichtet ist. Hierfür sprechen auch die Einteilungsgrundsätze, nach denen er das Dargebotene übersichtlich ordnet: De voce, De diesi, De mesa, De consonantia und De artis usu. Dem letzten Gesichtspunkte sind die Auszüge aus der „Politik" sinngemäß untergeordnet; nicht so ganz entsprechen ihm die wenigen angefügten Abschnitte aus der „Metaphysik" bzw. der „Naturgeschichte der Tiere"[1]: was haben z. B. *τὰ μὲν σκύλια καὶ αἱ βατίδες* und ihre *ὀστρακώδη*, selbst wenn diese den Auloszungen ähneln, mit artis usus zu schaffen? Wahrscheinlich hat den Redaktor die von Aristoteles behauptete naturgeschichtliche Merkwürdigkeit gereizt, und er hat sie als Anhängsel angefügt. Für seine Einstellung bezeichnend jedoch ist es, daß er diese innerhalb seiner Textanordnung schwierig unterzubringende Kleinigkeit überhaupt für so wichtig hielt, daß er sie einreihte. Vom Standpunkte der heutigen Musikwissenschaft aus gesehen, haben die Auszüge aus der „Politik" das bei weitem größte Gewicht unter allen berücksichtigten Stellen; die Eigenart der Auswahl aber zeigt deutlich, daß für Jan der Schwerpunkt fühlbar anders gelagert war. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die zahlreichen aristotelischen Musikbetrachtungen, die unsere Textausgabe nicht bringt.

Bemerkenswert ist vor allem die Auslassung mehrerer charakteristischer Partien der „Politik". Gerade sie bringen einiges Wissenswerte „de artis usu". Da sind zunächst gewisse Erörterungen von stark sozialem Einschlage, insofern sie das Verhältnis der gesellschaftlichen Schichtung zur Kunstausübung streifen[2]. Aristoteles besteht im Hinblick auf die auletische Kunst auf einem streng durchzuführenden Leistungsprinzip. Zwar kennt und schätzt er eindringlichst die Vorzüge edler Abkunft und körperlicher Schönheit; Adel und Aristokratie, die Macht auch des Geldes sind ihm keine leeren Begriffe. In künstlerischen Angelegenheiten haben sie jedoch nicht mitzusprechen, denn auch die vornehmste Ahnentafel und der größte Geldsack machen den Nachkommen nicht — zum guten Bläser. Die kostbarsten Instrumente gehören mithin nicht in die Hand derjenigen, die sie sich ohne weiteres kaufen können, sondern allein derer, die sich im Aulosspiel besonders hervortun, und zwar auch auf die Gefahr hin, daß diese guten Musiker von niederer Abkunft und ohne Vermögen, vielleicht auch körperlich unansehnlich sind. Diese

---

[1] K. v. Jan, Mus. scr. gr., p. 34/5.

[2] Pol. III 7, 1282b, 31 bis 1283a, 3.

Stelle der „Politik“ steht in einer beachtenswerten Parallele zu jenem andern, bei Jan mit abgedruckten Satz, der bei den Musikaufführungen Rücksicht genommen wissen will auf die verschiedene soziale Schichtung des nicht nur aus führenden Staatsbürgern und Hochgebildeten, sondern auch aus Handwerkern und Lohnarbeitern bestehenden Publikums und aus diesem Grunde auch nichts gegen einen effektvolleren und leichter geschürzten Stil, den *φιλάνθρωπον τρόπον* des Plutarch[1], einzuwenden hat[2]. Zweifellos offenbaren sich hier Zustände und Vorgänge des antiken Musiklebens, die so geartet sind, daß sie eine wenn auch noch so gutgläubige Vernachlässigung durch den Musikhistoriker heutzutage nicht mehr rechtfertigen.

Wenn K. v. Jan die soeben erörterte Stelle möglicherweise im Hinblick auf ihren ihm vielleicht allzu speziell erscheinenden Inhalt unberücksichtigt ließ, so ist die Weglassung des zweiten Kapitels des achten Buches der „Politik“ vermutlich dadurch zu erklären, daß er gewisse erzieherische und grundsätzliche Fragen innerhalb der von ihm mitgeteilten Abschnitte hinreichend behandelt glaubte. Dennoch sind gerade in dem genannten Kapitel von Aristoteles einige Punkte herausgeschält, wie er sie in gleichem Sinne an keiner anderen Stelle berührt. Zunächst stellt sich der sonst so widerspruchsfreudige Stagirit[3] vorbehaltlos auf platonischen Standpunkt[4], wenn er jede Kunstbetätigung, die eine Minderung der körperlichen Vorzüge herbeiführt, als „banausisch“ ablehnt. Wichtiger noch erscheint uns, daß er die „freien Wissenschaften“ mit den Künsten in dieser Beziehung auf eine Stufe stellt; ihm schwebt gegenüber der fachlichen Begrenztheit des gelehrten Spezialisten, die er verurteilt, offenkundig das Ideal des universalen Forschers und des Polyhistors vor. Für uns ist die Festlegung solches Standpunktes deshalb so wertvoll, weil er das Niveau bezeichnet, von dem aus Aristoteles selbst jedwede musikalische Frage zu lösen trachtet.

Am wichtigsten aber dünken uns die Auslassungen am Ende des zweiten und zu Beginn des dritten Kapitels, die Jan vermutlich wegen ihres einleitenden Charakters, vielleicht auch deshalb vernachlässigen zu sollen glaubte, weil Aristoteles später auf sie in der einen oder anderen Form zurückkommt. Die Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts darf an ihnen nicht vorübergehen, weil hier die von H. Abert mit Recht so stark betonte Lehre von der *διαγωγή* besonders genau und besonders glücklich formuliert wird, d. h. „diejenige Seite der aristotelischen Musikästhetik, welche der modernen Kunstanschauung am nächsten kommt“[5]: an dieser geschichtlich hochbedeutsamen Stelle bereitet sich der Umschwung vor von der Musikethik zur Musikästhetik. Diese Zusammenhänge vermochte K. v. Jan unmöglich in voller Klarheit zu sehen; uns sind sie desto deutlicher. Mit wahrhaft herzerquickender Offenheit betont hier der Verfasser der „Politik“, daß es unter dieser Sonne auch ein Bildungsideal (*παιδεία*) geben müsse, das man erstrebe, nicht weil es nützlich und lebensnotwendig sei[6] oder gar Geld einbringe[7], sondern weil es schön und eines unabhängigen Staatsbürgers

---

[1] Plut. De mus. c. 12.
[2] Aristot. Pol. VIII 7, 1342a, 18—28.
[3] Pol. VIII 2, 1337b, 11—13.
[4] Vgl. z. B. Plat. rep. III, 410d.
[5] H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899, S. 14 u. 17.
[6] Pol. VIII 2, 1338a, 31.
[7] 1338a, 16.

würdig sei[1]. Das „Gute" wird auf diese Weise keineswegs vernachlässigt, ist es doch kurz zuvor[2] als ἀρετή gebührend berücksichtigt; aber das „Schöne" ist drauf und dran, seine kunstphilosophische Gleichberechtigung zu gewinnen, der Begriff des ästhetischen Wohlgefallens beginnt sich zum erstenmal in der europäischen Musikgeschichte zu formen[3].

Im Erscheinungsjahre des Supplementbandes der Janschen Scriptores, 1899, kam H. Aberts Schrift über „Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik" heraus, ein Werk, das wenigstens den Versuch machte, einen ersten Gesamtüberblick über die antike Musikästhetik zu vermitteln; die Studie beschränkt sich nicht auf die systematische Darstellung, sondern gibt einleitend auch eine Skizze der geschichtlichen Entwicklung. In diesem Rahmen findet Aristoteles seine erste angemessene, wenn auch nicht erschöpfende Würdigung durch die neuere Musikwissenschaft, und zwar immerhin in einem Ausmaße, das die durch K. v. Jan angedeuteten Grenzen nach jeder Richtung hin überschreitet.

Ein Jahr bevor Abert in seinem Werke über „Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen" seine mit jener Studie begonnene Arbeit auch an Aristoteles fortsetzte, d. h. im Jahre 1904, erschien der Altertumsband von H. Riemanns „Handbuch der Musikgeschichte". Er wertet weitgehend die gründlichen Vorarbeiten der älteren Philologengeneration aus, und zwar nicht bloß, soweit sie sich auf die Musik und ihre Grenzgebiete beziehen, sondern beispielsweise auch Wilhelm Christs „Geschichte der griechischen Literatur". Die verschiedenen Beiträge K. v. Jans, nicht zuletzt seine Scriptores, finden aufmerksame und teilweise kritische Beachtung. Riemanns Feststellung, daß die Jansche Textausgabe „alle" auf Musik bezüglichen Stellen des Aristoteles enthielte, bedarf allerdings der Korrektur. Im übrigen war es ihm, dem dank scharfsinniger Durchleuchtung zahlreicher Einzelprobleme und unerbittlicher Abweisung aller quellenmäßig unzulänglich gestützten phantastischen Theorien des 19. Jahrhunderts mit seinem Buche der letzte „Wurf großen Stils"[4] auf dem Gebiete der antiken Musik gelang, gar nicht um eine vollkommene und endgültige Einordnung der aristotelischen Forschungs- und Denkergebnisse in das von ihm in kräftigen Hauptlinien entworfene Bild der antiken Musikkultur zu tun. Andrerseits hat er jedoch der künftigen Musikforschung mit seinem Werke auch im Hinblick auf Aristoteles Pionierdienste geleistet, zumal sein Verhältnis zu dem Stagiriten durchaus lebendig ist.

---

[1] 1338a, 32. [2] 1337b, 10. Vgl. auch III 7, 1282b, 14—15.

[3] Es erübrigt sich, hier auf alle von K. v. Jan nicht vorgelegten aristotelischen Erörterungen über Musik des näheren einzugehen, zumal im folgenden noch auf mehrere Bezug genommen werden wird. Hier möge lediglich eine Übersicht über die wichtigeren Stellen folgen, die jedoch auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebt: Pol. III 1, 1276b, 6—9; III 7, 1282b, 14—15, 31 bis 1283a, 3; V 7, 1309a, 17—20; VIII 2, §§ 1—3, 6, c. 3 § 1; De animal. hist. VII 1, 581a, 19—25; De anima I 4, 407b, 27—408a, 18; II 7, 419a, 25—32; II 12, 424a, 24—32; III 2, 425b, 26—426a, 13; III 4, 429a, 31—429b, 3; Metaphys. XIII 6, 1093a, 16—1093b, 1; Top. IV 3, 123a, 33—37; IV 5, 128a, 31—33; VI 2, 139b, 32—140a, 2; De sens. et sensat. c. 1, 437a, 9—17; Analyt. post. ed. tauchn. I 17, p. 177, 5—7; I 27, p. 194, 28—195, 2; II 6, p. 209, 25—28; Phys. I 5, ed. tauchn. p. 12, 11—24; I 7, 20—27; Poet. I 1447a, 13—16, 21—27; 1447b, 24—29; IV 1448b, 4—9, 20—24; 1449a, 9—15; VI 1449b, 28—36; 1450a, 7—10; 1450b, 15—16; XII 1452b, 14—18; XXVI, 1462a, 6—8, 14—17.

[4] H. Abert im Jahrb. d. Musikbibl. Peters für 1921, II 22f.

Völlig anders geartet ist die Würdigung aristotelischer Grundanschauungen in dem genannten Abertschen Buche über die Musikästhetik des Mittelalters. Hier konnte es sich naturgemäß nur um die Berücksichtigung von Nachwirkungen handeln; diese allerdings sind schwerwiegend genug. Wie stark die Überlieferung der antiken Musik und ihrer Lehre nachwirkte, bezeugen im 4.—6. Jahrhundert neben anderen Augustinus und Boethius[1]. Jener gehört zu den wenigen Persönlichkeiten der Zeit, die zur Ethoslehre ein wirkliches inneres Verhältnis hatten, und für diesen waren die platonischen und aristotelischen Schriften durchaus gegenwärtiges Geistesgut, und was in der mittelalterlichen Musikanschauung bis ins 12. Jahrhundert hinein irgendwie an die ethischen Gedankengänge der Alten anklingt, geht in erster Linie auf Boethius zurück. Die aristotelischen Einwirkungen behalten also auf Jahrhunderte hinaus mittelbaren Charakter. Erst als um 1200 die wichtigeren Werke des Stagiriten, unter ihnen die „Politik", gleichzeitig mit den arabischen Kommentaren der islamischen Philosophen Ibn Sina und Ibn Ruschd dem Abendlande vertraut wurden, vermochte die aristotelische Musiklehre das (spät-)mittelalterliche Denken direkt zu befruchten, und nun „gewinnt das antikisierende Element in der Musikästhetik neue Bedeutung. Antike Kunsttheoreme tauchen immer häufiger auf und drängen die rein christlichen und symbolischen Tendenzen immer mehr zurück"[2]. Namentlich die in der „Politik" formulierte Musikanschauung gewinnt im 13. Jahrhundert stärkere Bedeutung, ohne allerdings voll wirksam zu werden, denn man begnügte sich im allgemeinen damit, gewisse besonders schmackhafte Brocken herauszufischen, nicht zuletzt die Lehre von der Mimesis.

Diese Zusammenhänge, die hier nur flüchtig gestreift werden können, sind zum erstenmal von Abert systematisch untersucht worden. Aus der darauf zurückzuführenden außerordentlichen Erweiterung unseres musikgeschichtlichen Bildes des Mittelalters mag man füglich eine neue Begründung folgern für die unabweisliche Notwendigkeit eines eingehenden Studiums der antiken Quellen: die Belange der allgemeinen Musikgeschichtsforschung sind eben aufs engste verflochten mit unserem wissenschaftlichen Interesse an der antiken Musik.

*

An die Spitze seiner Aristoteles-Exzerpte stellt K. v. Jan Abschnitte aus der Sinneslehre. In der Geschichte der Philosophie und der Naturwissenschaft nehmen diese Auslassungen einen wichtigen Platz ein, denn sie stellen alles bis dahin Erkannte bzw. Behauptete in den Schatten und stehen beispielsweise „turmhoch über der rohen Ansicht der Atomisten"[3]. Die Entstehung des Schalls, das Funktionieren des Gehörs, das Wesen der Stimme, ihr Zusammenhang mit der Atmung, die verschiedene Zweckbestimmung des Atmungsvorganges, das sind Erörterungspunkte, die ausführlich abgehandelt werden, um der für die

---

[1] Vgl. auch H. Besseler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance (in E. Bückens Handbuch), Potsdam 1931, S. 27f.

[2] H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Halle a. S. 1905, S. 143; vgl. auch die dort angeführte Stelle SIMG VI 3, 352f.

[3] Th. Gomperz, Griechische Denker, Leipzig 1909, III 138.

Folgezeit wichtigsten Erkenntnis Raum zu geben, daß das Zustandekommen jeglicher Schallempfindung abhängig ist von dem Vorhandensein einer Materie, innerhalb welcher sich die Fortpflanzung der Schallwellen vollzieht, nämlich der Luft[1]. Insonderheit aristotelisch ist an dieser ziemlich weitschichtigen Untersuchung die Beziehungsetzung der Schalltheorie zur Lehre von Dynamis und Energeia: der Schall ist nach Aristoteles in zwiefachem Sinne zu verstehen, er ist entweder aktuell oder nur potentiell[2]. Hiermit ist eine der wichtigsten Grundlagen der Naturwissenschaft des Stagiriten berührt, denn Energeia und Dynamis sind teleologische Begriffe[3].

Die Musikwissenschaft wird von dieser Einbettung der Lehre vom Schall in das aristotelische Gesamtweltbild mit größtem Interesse Kenntnis nehmen; andrerseits wird sie von dem spezifisch musikwissenschaftlichen Ergebnis gewisser andersartiger Untersuchungen des Naturwissenschafters und Biologen Aristoteles noch unmittelbarer betroffen. So hat sich der Stagirit sehr eingehend mit dem Phänomen der Stimmhöhe, d.h. der Tonqualitäten, beschäftigt. Auf diese Weise erschließt er, musikgeschichtlich gesehen, ein völlig neuartiges Blickfeld. Seit Pythagoras und seiner mathematisch-akustischen Lehre[4] hatte man sein Hauptaugenmerk auf die quantitativen Tonunterschiede gerichtet. Nunmehr trat ein tiefgehender Umschwung ein: „Aristoteles, von allgemeinerem psychologischen Standpunkte herantretend, erkannte ohne Schwierigkeit die qualitativen Bestimmtheiten als solche, und diese Einsicht ging auf ... Aristoxenos über. Auch Spätere hielten daran fest, wie Porphyrios, der den Unterschied der Töne mehr dem von Weiß und Schwarz als dem von Fünf und Drei vergleichbar findet ...“[5]. Bereits in der Schrift über die Seele wird es deutlich, daß der Verfasser es auf Tonqualitäten abgesehen hat. Nicht nur, daß *τὸ ὀξὺ καὶ τὸ βαρύ* (sc. *τοῦ φθόγγου*) ausgiebig behandelt werden, sondern es wird, um jedes Mißverständnis auszuschalten, ausdrücklich hervorgehoben, daß hier auf musikalischem Gebiete offenkundig eine Entsprechung vorliege zu demjenigen, was für den Tastsinn spitz und stumpf sei[6].

Speziell aufs Korn nimmt Aristoteles alsdann das Problem der Stimmhöhe und -tiefe in dem Werke über die Zeugung der Tiere, das zu seinen geistig reifsten,

---

[1] De an. II 8, 419b, 8—9, 25—27, 420a, 3—9 usw. [2] De an. II 8, 419b, 4—5.

[3] W. Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie, 5. Aufl. 1903, S. 695f., betont, daß die wahre Bedeutung namentlich der physikalischen Grundanschauungen des Aristoteles „durchaus in jenen Wechselbegriffen der Dynamis und der Energie ihren Ausdruck gefunden hat. Daß die Begriffe Zweckbegriffe sind und daß daher die gesamte Naturbetrachtung, die sich auf ihnen aufbaut, von vornherein eine teleologische ist, erhellt ohne weiteres. Das Potentielle kann ja überall erst im Hinblick auf das Aktuelle, auf die im wirklichen Geschehen sich betätigende Energie bestimmt werden. ... Aristoteles selbst bringt diesen teleologischen Grundgedanken seines Systems noch entschiedener darin zur Geltung, daß er die Energie auf den höheren Stufen der natürlichen Entwicklungen auch als Entelechie, als Zweckerfüllung, bezeichnet.“

[4] Am prägnantesten gefaßt von dem Alexandriner Eukleides in seiner *κατατομῇ κανόνος* und von Nikomachos aus Gerasa in seinem *ἁρμονικὸν ἐγχειρίδιον*. Siehe K. v. Jan, Mus. scr. gr. p. 148, 237.

[5] Carl Stumpf, Tonpsychologie, Leipzig 1883, I 136 Anm.

[6] De an. II 8, 420b, 1—2.

originellsten und kenntnisreichsten Arbeiten gezählt worden ist[1]. Seine eingehende Bemühung um eine hieb- und stichfeste Erklärung der verschiedenen Höhe der menschlichen (und auch der tierischen) Stimme kann uns Maßstab sein für die Wichtigkeit, die er dem Problem der qualitativen Unterscheidung der Töne beimißt. Die Erklärungsversuche sind biologischer, insonderheit physiologischer Natur[2]. Es wird der Einfluß der verschiedenen Lebensalter, der körperlich-organischen Veranlagung und der Geschlechtsunterschiede auf Stimmhöhe und -charakter untersucht, wobei das Phänomen des Stimmwechsels und die Wirkung z. B. der Kastration nicht vergessen werden. An anderer Stelle[3] geht Aristoteles so weit, zu erklären, daß die Erscheinung des Stimmbruchs sich bei denjenigen, die geschlechtlich enthaltsam leben, wenn überhaupt, so doch in geringerem Grade zeige als bei jenen, die sich schon frühzeitig dem Liebesgenusse hingeben. Es handelt sich hier nicht um reine Spekulation, sondern zu einem guten Teile um Empirie, und in diesem Falle hat der Stagirit seine Erfahrungen auf einem Gebiete gemacht, das uns musikgeschichtlich interessiert. Er spricht nämlich von den Jünglingen, die in den Chören eifrig tätig sind und sich ihre Stimme dadurch erhalten, daß sie „mit aller Gewalt" enthaltsam sind. Hierdurch erfährt das griechische Musikleben des 4. Jahrhunderts eine sittengeschichtlich recht aufschlußreiche Beleuchtung.

Daß die Stimme der kleinen Mädchen etwas höher ist als die der männlichen Kinder, dürfte, obwohl die Unterschiede wohl bedeutend geringer sind als Aristoteles anzunehmen scheint, den Ergebnissen moderner experimenteller Beobachtungen entsprechen (E. Abderhalden); gelegentlich dieser Feststellung[4] erscheint jedoch ein Vergleich, und dieser ist musikwissenschaftlich wichtiger als jene: auch der *παρθένιος αὐλός* ist in seiner Stimmlage höher als der *παιδικὸς αὐλός*, d. h. dieser ist das Alt-, jener das Diskantinstrument. Der Zusammenhang legt die Vermutung nahe, daß es dem Verfasser hier zumindest auch um die Kennzeichnung der unterschiedlichen Klangfarbe der beiden Instrumente zu tun ist, ähnlich wie er vornehmlich die abweichende Färbung der weiblichen und männlichen Kinderstimme im Sinne haben mag. Man darf bei der Bewertung solcher Aussprüche gewisse psychologische Tatsachen nicht außer acht lassen: der unvoreingenommen und unkritisch Hörende empfindet häufig einen Helligkeitswechsel des Tones als Tonhöhenveränderung[5].

Auf alle Fälle sind die Unterschiede zwischen Altlage und -farbe einerseits und Diskantlage und -farbe anderseits, und zwar sowohl der Kinder- wie der Frauenstimme, ebenso wie die entsprechenden Unterschiede der Männerstimme für den Stagiriten deutlich gefühlsbetont. Das (relativ und absolut) Tiefe, man kann auch sagen: das jeweilig Männlichere, hat für ihn gegenüber dem Hohen bzw. Weiblicheren einen deutlichen Vorzug. Er spricht dies auch unumwunden aus[6]: ihm scheint Tiefstimmigkeit Kennzeichen einer edleren Natur zu sein (*γενναιοτέρας φύσεως*), und auch in den Gesängen wirke das Tiefe schöner als

[1] Th. Gomperz, a. a. O. 128.
[2] De gen. animal. V 7, 786b bis 788b.
[3] De animal. hist. VII 1, 581a, 19—25. K. v. Jan hat diesen Passus ausgemerzt.
[4] De animal. hist. VII 1, 581b, 10—12.
[5] C. Stumpf, a. a. O. II 199.
[6] De gen. animal. V 786b/787a.

das Hohe; der Vorzug beruhe auf der Überlegenheit, und die Tiefe sei in der Tat überlegen. Hier offenbart sich einmal mit plötzlicher Deutlichkeit der Gegensatz von althellenischem und modernem Musikempfinden. In dieser apodiktischen Allgemeinheit wäre der angeführte aristotelische Satz im Munde eines heutigen Musikästhetikers undenkbar. Er ist ohne jeden Zweifel eine wertvolle psychologische Begründung der typisch antiken Bewegungsführung aus der Höhe in die Tiefe, jener melodischen Zielstrebigkeit, die in der Höhenlage den natürlichen Beginn, in der Baßregion das natürliche Ziel erblickt und eine entsprechende Interpretierung der griechischen Skalenlehre von uns heischt[1]. Wenn wir dem Aristoteles in diesem Punkte folgen, dürfen wir in der fallenden Bewegungsrichtung der antiken Melodik kein Abwärts schlechthin sehen; es wird vielmehr durch die fallende Skala eine Annäherung an das Schön-Gute vollzogen, denn indem die Tiefstimmigkeit zum Kennzeichen des Edleren gestempelt wird, ist mit ihr ein ethisches Kriterium gegeben[2].

Durch seine ethische Beurteilung der Tonqualität, insonderheit durch seine Feststellung, daß der tiefe Klang an sich edler (*γενναιότερος*) und besser (*βελτίων*) sei als der hohe, beweist Aristoteles, daß die ethische Betrachtungsweise ihm eine Selbstverständlichkeit und als solche die natürliche Voraussetzung seiner Musikanschauung ist. Wir kennen ein Ethos der Harmonia und des Melos, des Genos, des Rhythmos, und die melische Ethik ist sicherlich nicht unabhängig von der Tonhöhenlagerung, aber die ethische Auffassung einer bestimmten Höhenlage als solcher gehört zu den Seltenheiten. Wer sie vertritt, bezeigt entweder einen ungewöhnlichen Grad innerer Verbundenheit mit der national-griechischen Sonderart des Musikerlebnisses, oder aber die Heranziehung der ethischen Kategorie geschieht aus taktischer Erwägung, weil es auf diese Weise besonders leicht ist, sich einem größeren einheimischen Publikum verständlich zu machen.

Wenn wir die Dinge so sehen, läßt uns die Art der Behandlung des Vierteltonproblems aufmerken. Der Stagirit bespricht es sachlich, akademisch, kühl und ohne jede nennenswerte ethische Note. Das ist für jeden, der die Verhältnisse kennt, auffallend. Gewiß, im 4. Jahrhundert vermochte man der Enharmonik bei weitem nicht mehr den Geschmack abzugewinnen wie in klassischer Zeit; bereits Platon hatte energisch Front gemacht gegen gewisse Übertreibungen der Vierteltönerei[3], und sogar ihr temperamentvoller Apologet Aristoxenos geht keineswegs mit den Enharmonikern durch dick und dünn[4]; es kam bald so weit, daß man mangels systematischer Schulung gar nicht mehr imstande war, die intervallischen Feinheiten der Vierteltonfolgen voll zu erfassen, geschweige sie künstlerisch zu genießen[5]. Das alles schließt jedoch die ethische Würdigung der Enharmonik auch im 4. Jahrhundert (und später) nicht aus, das beweist ja gerade Plutarch, dem in erster Linie wir unsere Kenntnis vom raschen Verfall des Viertelton-Genos verdanken, denn er ist es, der die hohe Schönheit (*τὸ μὲν κάλλιστον*)

---

[1] Vgl. Ps.-Aristot. Probl. XIX 8 u. 33.

[2] W. Wundt betont a. a. O. II (1902), S. 320 Anm., daß die griechisch-lateinischen Benennungen *βαρύ*—grave und *ὀξύ*—acutum mehr als unser „tief" und „hoch" enthalten, nämlich zugleich einen Hinweis auf diese Gefühlsfärbungen der Töne je nach ihrer Höhe.

[3] Platon rep. VII 531 a—b.

[4] Vgl. R. Westphal-F. Saran, Aristoxenos II, 1893, S. 53.

[5] Plut., De mus. 38.

und Feierlichkeit (σεμνότητα) des enharmonischen Tetrachords rühmt. Aristoteles muß füglich seine besonderen Gründe haben, wenn er sich des langen und breiten auf die Vierteltonfrage einläßt, sie jedoch mit frostiger Sachlichkeit und auf eine fast pythagoreisch anmutende rechnerische Methode behandelt. Diese Gründe wird eine kurze Beleuchtung seiner Auseinandersetzungen am ehesten aufdecken.

Polemik im Sinne Platons liegt dem Stagiriten fern. Aber seine Aufmerksamkeit ist nicht von der künstlerisch-ethischen, sondern von der physikalisch-naturwissenschaftlichen Seite der Angelegenheit gefesselt. Auch er ist, wie viele seiner Zeitgenossen, außerordentlich skeptisch, was die genaue Wahrnehmbarkeit des losgelösten Vierteltonintervalls anlangt[1], aber deshalb leugnet er keineswegs die Apperzeptionsmöglichkeit von Vierteltonmelodien. Er macht dies an einem Beispiel[2] klar: den zehntausendsten Teil eines Hirsekorns vermag kein Mensch wahrzunehmen, wenn man ihn jedoch mit 10000 multipliziert, so wird das deutlich sichtbare eine Hirsekorn daraus. Wenn Aristoteles nun den Viertelton jenem Zehntausendstel, das enharmonisch durchwirkte Melos dem Hirsekorn vergleicht, so leuchtet ein, daß er mit Melos kein bloßes melodisches Motiv oder eine kurze Melodie, sondern eine relativ ausgedehnte Gesangskomposition im Sinne hat, denn nur zu ihr kann sich das Vierteltonintervall cum grano salis wie ein „Zehntausendstel" verhalten[3]. Damit ist nicht gesagt, daß nicht eine ganze Reihe von Vierteltönen in solchem Gesange vorkommen können, jedoch verhält sich jeder einzelne in der angegebenen Weise. Nur das Ganze der Melodie ist auffaßbar, nur ihre Ganzheit „im Zusammenhange", das wird ausdrücklich betont. Diesem Ganzen wohnt auch jeweilig ein bestimmtes Ethos inne, das an sich unwahrnehmbare Vierteltonintervall kann jedoch unmöglich von ethischem Belang sein, es gehört nicht in den Bereich des spezifisch Künstlerischen, sondern in den der Akustik, Physik, Mathematik.

Zu näherer Erläuterung des Sachverhaltes zieht Aristoteles seine Lieblingsbegriffe Dynamis und Energie heran. Der Viertelton ist für ihn das Potentielle, er ist, wie dieses, zunächst unbestimmbar. Der Zweck seines Vorhandenseins enthüllt sich erst im wirklichen melodischen Geschehen, in der aktuellen Komposition, mit anderen Worten: in der im Kunstwerk Gestalt gewinnenden „Energie". Auf diese Weise wird im Verfolg des aristotelischen Gedankenganges der Viertelton zum Rohstoff; er verhält sich zum musikalischen Kunstwerk wie das Holz oder der Marmor zur Götterstatue. Er ist kleinste und ursprüngliche Maßeinheit und

---

[1] Diese Skepsis freilich beruht, das ist merkwürdig genug, nicht auf akustischen, sondern auf ethisch-ästhetischen Erwägungen. Methodische Experimente nämlich stellt Aristoteles nicht an. Wir Heutige wissen, daß noch viel kleinere Intervalle als der Viertelton wahrnehmbar und experimentell nachweisbar sind. Schon in seinen Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele, also 1863, betont W. Wundt, daß ein musikalisch geschultes Ohr Tonhöhenunterschiede mit dem Schwingungsverhältnis 1149 : 1145 noch wahrnimmt, ja, daß bei gleichzeitig ertönenden Stimmgabeln der Unterschied 1210 : 1209 noch apperzipiert wird (S. 174).

[2] Es bedarf keiner näheren Auseinandersetzung, daß hier eines jener drastischen, „durch ihren Überschwang jeden Widerspruch niederschlagenden Beispiele an die Stelle eines weitläufigen Räsonnements" gesetzt wird, wie sie für Aristoteles bezeichnend sind. Vgl. Th. Gomperz, a. a. O. III 88.

[3] Aristot., De sens. et sensat. c. 6, 445b, 31 bis 446a, 6.

als solche, sei es der Quantität, sei es dem Aussehen (der Idee) nach, unteilbar[1]. Wenn später hinzugefügt wird, daß es zwei Arten von Vierteltönen gäbe, die man zwar nicht mittels des Ohres unterscheiden, wohl aber berechnen könne[2], so liegt darin kein Widerspruch, wie der Vergleich mit den Buchstaben[3] zeigt, die in gleichem Sinne als potentiell und unteilbar angesprochen werden. Musikgeschichtlich wichtig jedoch ist die Feststellung als solche: demnach müßte es zu Aristoteles' Zeit noch, und zwar entsprechend den bekannten chromatischen und diatonischen Chroai, verschiedene enharmonische „Färbungen" (natürlich nur in der Theorie) gegeben haben, mit denen alsdann erst Aristoxenos endgültig aufgeräumt hätte[4].

Mit der nämlichen zurückhaltenden Sachlichkeit, wie das Vierteltonproblem, jedoch mit noch deutlicherer Hervorkehrung der rechnerischen Methode, behandelt Aristoteles einen andern Fragenkomplex, den der „Symphonia"[5]. Auch in diesem Falle tritt der Ethiker hinter dem Naturwissenschafter zurück. Bei näherer Betrachtung seiner Begriffsbestimmungen drängt sich zunächst die Erkenntnis auf, daß man in der Frage der antiken musikalischen Terminologie gar nicht vorsichtig genug sein und bei etwaigen Verdeutschungen nur Schritt um Schritt vorgehen kann[6]. Was insonderheit die „Symphonia" anlangt, so ist zunächst die vielfach anzutreffende Verdeutschung „Harmonie" als völlig unzutreffend und irreführend abzulehnen. Da trifft K. v. Jan schon viel eher das Richtige, wenn er den lateinischen Ausdruck „consonantia" wählt. Dieser Terminus ist ohne weiteres verständlich für den, der ihn nicht in der vollen Bedeutung des modernen Konsonanzbegriffs, sondern im richtigen Verhältnis zur antiken, namentlich pythagoreischen Musiklehre auffaßt. Pythagoras hat die drei vollkommenen Konsonanzen nicht nur am Monochord errechnet, diese spielen vielmehr auch in der pythagoreischen Zahlensymbolik eine charakteristische Rolle[7].

Aristoteles nimmt Zahlenspekulationen dieser Art allerdings recht kritisch unter die Lupe[8]. Er wendet sich gegen folgenden trügerischen Schluß: man bezeichne drei Buchstaben als „Symphoniai", nämlich Ξ (ks), Ψ (ps) und Z (ds), und folgere daraus, daß es auch nur drei (musikalische) „Symphoniai" gäbe, was jedoch der Wirklichkeit nicht entspreche. Der Stagirit macht mit Recht darauf aufmerksam, daß jene Schreibung nur einer Konvention entspringt und man eben-

---

[1] Metaphys. IV 6, 1016b, 23—24; IX 1, 1052b, 32, 34. [2] 1053a, 15—16.

[3] 1053a, 13. [4] H. Riemann, Handbuch d. Mus.-Gesch. I 1, 1904, S. 218ff.

[5] Ebenso glaubte er bekanntlich in der Lehre von den Farben, ja sogar von den Geschmacksempfindungen, die pythagoreisch-mathematische Methode anwenden zu können; vgl. Th. Gomperz, a. a. O. III, 141.

[6] Vgl. Goethes klassische Formulierung: „Die Schwierigkeit, den Aristoteles zu verstehen, entspringt aus der antiken Behandlungsart, die uns fremd ist. Zerstreute Fälle sind aus der gemeinen Empirie aufgegriffen, mit gehörigem und geistreichem Räsonnement begleitet, auch wohl schicklich genug zusammengestellt; aber nun tritt der Begriff ohne Vermittlung hinzu, das Räsonnement geht ins Subtile und Spitzfindige, das Begriffene wird wieder durch Begriffe bearbeitet, anstatt daß man es nun deutlich auf sich beruhen ließe . . ." Zitiert von Peter Petersen, Goethe und Aristoteles, Braunschweig 1914, S. 23f. [7] Eudem. frgm. 83b (Sp.); Porphyr. in Ptolem. Harm. 287.

[8] Metaphys. XIII 1093a, 13 bis 1093b, 4. K. v. Jan berücksichtigt den größeren Teil dieser Stelle (1093a, 16 bis 1093b, 1) nicht.

sogut andere Doppellaute, wie z. B. „gr", durch ein Zeichen wiedergeben könne. In dem Satz *ἔτι οὐχ οἱ ἐν τοῖς εἴδεσιν ἀριθμοὶ αἴτιοι τῶν ἁρμονιῶν καὶ τῶν τοιούτων*[1] rückt er deutlich ab von denjenigen (kanonischen) Theoretikern, die die ganze Musiklehre auf Zahlenverhältnisse zu gründen versuchen. Hiermit ist jedoch keineswegs gesagt, daß er etwa die pythagoreische Konsonanzenlehre als solche ablehne. Feststeht lediglich, daß er das Vorhandensein von mehr als drei „Symphoniai" behauptet[2].

Mit dieser Feststellung ist uns jedoch nicht viel geholfen, solange wir nicht einwandfrei wissen, was der Stagirit unter (musikalischer) „Symphonia" versteht. Die Analogie zu jenen Doppelkonsonanten ist zu vieldeutig. Auch wird die Beantwortung unserer Frage dadurch erschwert, daß Aristoteles das Wort „Symphonia" nicht nur in musikalischem Zusammenhange anwendet, sondern auch auf Farben[3] und anderes[4]. Aber er gibt auch eine Begriffsbestimmung, so allgemein sie ist: „Symphonia" ist ein *λόγος ἀριθμῶν ἐν ὀξεῖ καὶ βαρεῖ*[5], also ein „zahlenmäßiges Verhältnis in Höhe und Tiefe" bzw. eine Beziehung zwischen Tonqualitäten. Mit anderen Worten: Tonhöhe und -tiefe können in ein bestimmtes arithmetisches Verhältnis zueinander gebracht werden, alsdann, so meint der Stagirit, „symphonieren" sie. Über die Art der Bestimmung dieses Zahlenverhältnisses sagt er nichts Näheres, er setzt sie offenbar als bekannt voraus. Jedenfalls ist nichts in dieser Begriffsbestimmung enthalten, was unserem heutigen Konsonanzbegriffe widerspräche, aber auch nichts, was dessen völlige Übereinstimmung mit der antiken „Symphonia" bewiese. Bezeichnet Aristoteles doch ein andermal ganz allgemein die „Stimme" als eine „Art von Symphonia"![6]. In der „Stimme" dürfte es weniger ein irgendwie zahlenmäßig errechenbares Verhältnis von Hoch und Tief sein, als die Höhe und Tiefe als solche, deren „Mischung" als „symphonisch" empfunden wird. Das wird mit hinreichender Deutlichkeit in dem Satze ausgesprochen, daß im allgemeinen das Gemischte in höherem Grade eine „Symphonia" sei als das bloße „Hoch" und „Tief". Wichtig erscheint die Ausdrucksweise „in höherem Grade" (*μᾶλλον*); bis zu einem gewissen Grade wird also auch der einzelne hohe oder tiefe Ton als „symphonisch" empfunden.

Nichtsdestoweniger darf man die aristotelische „Symphonia", soweit es sich dabei um ein spezifisch musikalisches Phänomen handelt, definieren als Mischung, d. h. als gleichzeitiges Erklingen zweier in einem errechenbaren Verhältnis zuein-

[1] Metaphys. XIII 6, 1093b, 21—22. Ich lese mit Bonitz (gemäß dem Exegeten Alexander von Aphrodisias) *ἁρμονιῶν*. Die Lesart *ἁρμονικῶν* bei W. Christ brauchte jedoch obige Deutung meines Erachtens auch nicht umzustoßen.

[2] Metaphys. XIII 6, 1093a, 26.

[3] De sens. et sensat. c. 3, 440a, 1—2.

[4] Gustav Teichmüller erklärt in seinem Buche „Aristoteles' Philosophie der Kunst", Halle a. S. 1869, S. 214, nicht durchaus mit Recht, daß es Aristoteles „zuwider" sei, musikalische Metaphern auf andere Gebiete zu übertragen; richtig ist vielmehr, daß er sich, wenn er sie anwendet, ihrer metaphorischen Bedeutung bewußt ist. Das scheint mir sehr deutlich hervorzugehen aus Top. IV 3, 123a, 33—37.

[5] Analyt. post. II 2, 90a, 19.

[6] De an. III 2, 426a, 27: *εἰ δ' ἡ φωνὴ συμφωνία τίς ἐστιν.* So liest A. Trendelenburg; andere (G. Biehl, O. Apelt): *εἰ δ' ἡ συμφωνία φωνή κτλ.*, was musikalisch noch ungleich merkwürdiger wäre. Ich entscheide mich für das weniger Auffällige und Wahrscheinlichere. — K. v. Jan, der im übrigen die ganze Stelle bringt, läßt diesen Passus aus.

ander stehenden, deutlich als hoch und tief wahrzunehmenden Töne[1]. Dieses mathematische Verhältnis aber muß „verständig" (εὐλόγιστος) sein[2]. Was hierunter zu verstehen ist, kann man mittelbar abnehmen aus gewissen Bemerkungen des Stagiriten über Farbmischungen, wo sich die Rede gleicherweise um das Problem der „Symphonia" dreht: dort wird eindeutig das Verhältnis 3:2 und 3:4 als Beispiel genannt[3]. Damit aber ist das Thema der Konsonanz direkt angeschnitten und die „alte Rätselfrage" berührt, „die schon Pythagoras der Menschheit aufgegeben hat und die bisher ungelöst geblieben ist"[4], die Frage, was die Verhältnisse der kleinen ganzen Zahlen mit der Konsonanz zu tun haben. Der Stagirit ist von diesem Problem tief berührt, ja beunruhigt. Es ist dies letzten Endes natürlich ein Problem der musikalischen Harmonie. Das mag umso rätselvoller sein, weil es die führenden Geister einer Zeit bewegt, die in ihrer musikalischen Praxis die harmonischen Beziehungen nicht auswertete und die ihnen dennoch in dunklem Drange einen gewissen Tribut zollte. Das hat Helmholtz scharf erkannt, wenn er sagt: „Auch für die ältere einstimmige Musik, welche der Harmonie entbehrt, läßt sich nachweisen, daß Fortschritte in gewissen bestimmten Intervallen bevorzugt werden mußten, wegen der in allen musikalischen Klängen enthaltenen Obertöne, und daß durch einen gemeinsam in zwei Tönen einer Melodie enthaltenen Oberton eine gewisse, dem Ohr fühlbare, Verwandtschaft dieser Töne entsteht, welche ein künstlerisches Verbindungsmittel derselben bildet"[5]. Wenn man manche aristotelischen Bemerkungen über den „symphonischen" Charakter einer bestimmten Tonhöhe oder -tiefe oder gar eines einzelnen Tones aufmerksam liest und zuendedenkt, beschleicht einen das Gefühl, als habe der Stagirit das Phänomen der Obertöne unbewußt empfunden oder gar geahnt.

*

Wer aus dem Studium der aristotelischen Schriften neue musikgeschichtliche Aufschlüsse zu gewinnen trachtet, wird nicht umhinkönnen, eines der berühmtesten und meisterforschten Werke des Stagiriten, das über die Dichtkunst, daraufhin zu befragen, was an Musikalischem es uns über einen seiner vornehmsten Gegenstände, die Tragödie, mitzuteilen hat. Freilich begegnet diese Fragestellung von vorn herein einem beträchtlichen Hindernis. Die „Poetik" des Aristoteles ist als Bruchstück auf uns gekommen. Der in Verlust geratene zweite Teil behandelte wahrscheinlich die lyrisch-chorische Poesie, und hier war der gegebene Ort, wo sich der Autor ausführlich auch über musikalische Probleme ausgelassen haben mag. Wenn der Musikforscher den vorhandenen Poetiktorso also vergeblich durchmusterte, würde das über die Bedeutung der musikalischen Komponente in der griechischen Tragödie durchaus nichts Negatives besagen. Nun liegen die Dinge aber so, daß sich bereits der allein vorliegende erste Teil der „Poetik" als musikalisch nicht unergiebig herausstellt. Gewiß fallen die entsprechenden Bemerkungen nur beiläufig, das vermag jedoch ihr Gewicht dort, wo sie sachlich aufschlußreich

---

[1] Vgl. auch Aristot., De sens. et sensat. 7, 447a, 29 bis 447b, 3.

[2] De sens. et sensat. c. 3, 439b, 32. [3] l. c. 3, 439b, 27—28.

[4] H. v. Helmholtz, Vorträge und Reden, Braunschweig 1903, S. 122. [5] a. a. O. 152f.

sind, eher zu mehren denn zu mindern. Aber die Musik hat nicht nur ihren wohlbemessenen Anteil am tragischen Kunstwerk, insonderheit an seinen lyrischen Partien, sondern es besteht zwischen ihr und der Dichtkunst überhaupt eine Wechselwirkung, die so lebhaft ist, daß für den echten Griechen bekanntermaßen erst die innige Verquickung von Ton- und Dichtkunst den Begriff Musik ausmacht. Hieraus erklärt es sich, daß sich die „Poetik", obgleich sie in dem auf uns gekommenen Teile ganz andere als musikalische Fragen in ihrem Programm hat, bereits in ihrem einleitenden Abschnitt, bevor noch die Tragödie speziell zur Erörterung steht, auf musikalische Fragen einläßt. Sie weist der Musik, besser: den musikalischen Elementen Harmonia und Rhythmos, sogar einen hohen Rang und beträchtliche Bedeutung zu[1]. Beide gehören zu den *αἰτίαι φυσικαί* der Dichtkunst.

Die erste dieser in der menschlichen Natur begründeten Ursachen ist der dem Menschen in besonderer Art und höchstem Grade eigene Trieb zur „Nachahmung" (*μίμησις*)[2], die zweite (nicht so sehr *τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασιν*, als vielmehr) das spontane Gefühl für Harmonia und Rhythmos. Beide Elemente wollen hier nicht spezifisch musikalisch verstanden sein, auch schließt das unverbildete Gefühl für sie, wie J. Vahlen zutreffend bemerkt, den „Sinn für metrische Form" mit ein, und dieser Sinn „gab dem allgemeinen Nachahmungstriebe die Richtung auf diejenige Art der Nachahmung, welche wir Dichtung nennen". Wir müssen uns bei der Bewertung dieser Definition erneut daran erinnern, daß wir diesem Gedankengange in einem Werke über die Dichtkunst und in keinem über die Tonkunst begegnen[3]. Trotzdem ist der Gewinn aus dieser Stelle auch für die Musikwissenschaft bedeutend.

Hier ist mit besonderer Schärfe und, im Einleitungsabschnitt der „Poetik", fast mit einer gewissen Feierlichkeit die uns auch aus anderen Quellen bekannte Tatsache festgestellt, daß die Verbindung von Ton und Wort im alten Griechenland eine denkbar enge ist, nur wird sie hier nicht von der Musik, sondern, dem Thema gemäß, von der Poesie aus gesehen. Hierin ist eine wertvolle Ergänzung zu erblicken zu gewissen platonischen Begriffsbestimmungen des Melos und des Musikalischen. Des letzteren Schönheit zeigt sich *ῥήμασί τε καὶ μέλεσι καὶ τοῖς*

---

[1] Poet. IV 1448 b, 4 ff., 20 ff. In der Interpretation der beiden *αἰτίαι* folge ich Johannes Vahlen, Beiträge zu Aristoteles' Poetik, Berlin 1914, S. 9 ff. Vgl. auch Vahlen in den Sitz.-Ber. d. Berliner Akad. d. Wiss. 1910, S. 951, wo die — übrigens auch sonst vielfach anzutreffende — Verdeutschung „Takt" für *ῥυθμός* allerdings mit Vorsicht und Vorbehalt zu verstehen ist.

[2] Jos. Hub. Reinkens, Aristoteles über Kunst, Wien 1870, S. 184: „Die Kunst ahmt das Ideal nach . . ., sie stellt das die Wirklichkeit überragende *παράδειγμα*, das Gegen- oder Spiegelbild des Ideals dar. Damit ist die Kunst freilich allem Zufall und aller Willkür entzogen. . . . Derjenige wird also nie ein wahrer Künstler sein, . . ., welcher keinen intelligenten Anblick der Ideale . . . in sich trägt."

[3] Man kann füglich einwerfen, und diese Frage ist auch wiederholt gestellt worden, wie Aristoteles dazu kommt, Auletik und Kitharistik (später auch Orchestik) dort heranzuziehen, wo es ihm zugegebenermaßen um die Aufstellung der verschiedenn Arten der Dichtkunst zu tun ist. Vahlen erklärt diesen Sachverhalt (Beiträge, S. 6) damit, daß Aristoteles von der Wiedergabe der jeweiligen Dichtung ausgehe, also, beispielsweise, nicht vom buchmäßigen Drama oder literarischen Dithyrambos, sondern von ihrer Inszenierung, und diese setzt die Mitwirkung der musikalischen Elemente voraus.

ῥυθμοῖς[1], und jenes setzt sich zusammen aus Logos, Harmonia und Rhythmos[2]. Als wichtiger Umstand kommt bei Aristoteles die Verankerung der beiden einander gegenübergestellten *αἰτίαι* in der natürlichen Veranlagung des Menschen hinzu. Platon weiß davon nichts[3].

Besondere Aufmerksamkeit erheischt die Art der Berücksichtigung der Instrumentalmusik am Anfange der „Poetik". Sie trägt zunächst lediglich den Erfahrungstatsachen Rechnung, geht aber aus von der Feststellung, daß die drei Mittel der Mimesis, Logos, Rhythmos und Harmonia, zwar jedes für sich gebraucht werden können, sich aber auch zu einheitlicher Wirkung vereinigen lassen. Der Musikhistoriker ist sich bewußt, daß zwar der Logos in vielen Fällen der Harmonia entraten kann, diese jedoch, wenigstens in der klassischen Zeit, nur in Ausnahmefällen auf den Logos verzichtet. Das wußte natürlich auch Aristoteles nur zu gut; trotzdem stellt er die Auletik und Kitharistik neben die epische Dichtkunst, die Kunst der Tragödie und Komödie und die späte dithyrambische Kunst, wie sie Kinesias, Philoxenos von Kythera, Timotheos u. a. ausübten[4]. Empirist auch auf diesem Gebiete, nimmt er die musikalischen Zustände seiner Zeit als Ergebnis einer langen geschichtlichen Entwicklung in Kauf, aber er anerkennt deshalb noch lange nicht die *ψιλὴ μουσική* schlechthin, sondern lediglich teilweise, und zwar einen ganz bestimmten Teil: *τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς*[5].

Die Instrumentalmusik verfügt zwar nur über Harmonia und Rhythmos, sie entbehrt, und das ist in den Augen der Hellenen der im 4. Jahrhundert bereits dem Gemeinbewußtsein entrückten klassischen Epoche der ihr eigentümliche grundsätzliche Mangel —, sie entbehrt des Logos, aber sie vermag gleichwohl mimetisch zu wirken, sie kann gewisse Empfindungen und Affekte, ja sogar Vorstellungen nachahmend wiedergeben. Der programmatische Einschlag, der ja in der antiken Tonkunst, soweit sie ausnahmsweise Instrumentalmusik ist, seit alters, mindestens seit Sakadas (um 586), zu beobachten ist, wird hier deutlich. Die textlose Musik findet volle Anerkennung also nur insoweit, als sie der Mimesis dienstbar ist. In der „Politik" drückt der Stagirit sich zunächst allgemeiner aus, wenn er sagt[6]: *τὴν δὲ μουσικὴν πάντες εἶναί φαμεν τῶν ἡδίστων, καὶ ψιλὴν οὖσαν καὶ μετὰ μελῳδίας*. Aber gerade der große Zusammenhang, in den dieser Ausspruch eingebettet ist, gestattet keinen Zweifel daran, daß unbeschadet aller aristotelischen Großzügigkeit und Weitherzigkeit hier eine gleichwertige Nebenordnung zwar dem Buchstaben nach durchgeführt, nicht aber dem Sinne nach gemeint ist. Das geht sowohl aus der eingeschalteten Begründung hervor, denn Musaios sage, der Gesang sei den Menschen eine große Annehmlichkeit, als auch

---

1 Plat. leg. II 669. 2 Plat. rep. 398 d—e.

3 Vgl. Alfred Gudeman, kommentierte Textausg. von Aristoteles' „Poetik", Berlin und Leipzig 1934, S. 116.

4 Vgl. die Ausführungen bei J. H. Reinkens, a. a. O. 198 ff. Zu bemerken ist dazu, daß das Verhältnis der Dichtung zu verwandten Künsten, namentlich zur Musik, mit zu ihrem Wesen gehört.

5 Auletik und Kitharistik wollen hier nicht unbedingt buchstäblich genommen sein, sie sind vielmehr als Repräsentanten der reinen Instrumentalmusik zu verstehen. Das beweist wenige Zeilen später die Einbeziehung der Kunst der Syringen „und einiger anderer derartiger Künste" (Poet. I 1447 a, 24—26).

6 Pol. VIII 5, 1339 b, 20—21.

aus den späteren ausführlichen Darlegungen über die Instrumente. Aristoteles geht aber noch weiter, auch die Tanzkunst wird als mimetisch gewürdigt und, ebenso wie die Tonkunst, den poetischen Künsten an die Seite gestellt. Damit spielt der Stagirit in einem Zeitalter zunehmender Absonderung der Einzelkünste an auf den Gedanken des „Gesamtkunstwerks" spezifisch antiker Prägung.

Nach der gleichen Richtung läßt sich auch die Deutung verstehen, die J. Vahlen dem aristotelischen Vergleiche der Mittel der Bildenden Kunst mit denen der Dichtenden gibt[1]. Farben und Figuren, die Mittel der Bildenden Künste, Logos, Rhythmos und Harmonia, die Mittel der Poesie und Musik bzw. der Gesangsmusik, bilden zwei Gruppen, zwischen denen „ein sehr viel tiefer greifender Unterschied" besteht, als zwischen den drei Mitteln der zweiten Gruppe, „die unter sich in dem Verhältnis stehen, daß der Logos alles aus sich entwickelt und alles in sich aufnimmt, was Rhythmos und Harmonia bringen können; denn der Rhythmos zeigt sich zwar auch in der Körperbewegung des Tanzes, aber nicht minder in der Bewegung der Versformen, von denen Aristoteles sagt, sie seien *μόρια τῶν ῥυθμῶν*; und Platon wenigstens hat selbst den Tanzrhythmus aus bewegter Rede entspringen lassen, wie derselbe Platon an anderer Stelle, wenn auch nicht ohne Tadel, die mannigfaltige Verschmelzung jener Darstellungsmittel zur Anschauung gebracht hat". Diese Interpretation der aristotelischen Lehre kann gar nicht genug hervorgehoben werden, gerade weil sie die Wichtigkeit der ausgiebigen Berücksichtigung der Instrumentalmusik durch den Stagiriten unterstreicht. Harmonia und Rhythmos, die beiden wesentlichen Elemente spezifisch musikalischer Wirkung in der Antike, lassen sich sowohl aus dem Logos ableiten wie auf ihn zurückführen. Eine Musik, die jede Beziehung zum Logos verleugnet, erweist sich als mehr oder weniger künstliches Erzeugnis.

Die Verbindung zahlreicher Wirkungsmittel und damit mehrerer Künste steht auch gelegentlich der zusammenfassenden Wiederholung am Ende des ersten Kapitels der „Poetik" in Rede, und zwar in einer musikgeschichtlich aufschlußreichen Art. Die dithyrambische und nomische Poesie, sowie Tragödie und Komödie werden namhaft gemacht als diejenigen Kunstarten, welche die drei aufgezeigten Wirkungselemente, also Rhythmos, Harmonia und Logos, samt und sonders anwenden. Merkwürdigerweise gebraucht Aristoteles an dieser Stelle allerdings für zwei dieser Kunstmittel neue Ausdrücke; er sagt Melos statt Harmonia, Metron statt Logos.

Natürlich ist jener Logos, den bereits Platon als notwendigen Bestandteil des Melodischen definierte, im Gegensatz zur ungebundenen Rede (in aristotelischer Wortprägung) *λόγος ἔμμετρος*, und dieser ist gleichbedeutend mit Metron. Damit ist der metrisch-gebundene Charakter der nomischen Kunst durch das gewichtige Zeugnis des Aristoteles erneut bewiesen, ebenso die Berechtigung zur Deutung der etymologischen Verwandtschaft von *νόμος* und *νέμω* dahingehend, daß „Nomos" als musikalischer Begriff den auf eine bestimmte (unter anderem auch metrische) Weise eingeteilten, geformten, regulierten Vortrag (jedoch nicht eine einmalige konkrete Musikform) bedeute[2].

[1] J. Vahlen, Hermeneutische Bemerkungen zu Aristoteles' Poetik, Sitz.-Ber. d. Berliner Akad. d. Wiss. 1897, S. 628. — Zu Aristot. Poet. I 1447a, 18—22.

[2] Vgl. W. Vetter, ZMW XVII, 289.

Noch wichtiger ist die Vertauschung von „Harmonia" und „Melos". Sie zeigt, daß Aristoteles, ähnlich wie an sehr zahlreichen Stellen Platon, die Vokabel *ἁρμονία* als musikalischen Fachausdruck verwertet, und zwar prinzipiell ebenso wie das uns bereits vertraut gewordene Wort „Symphonia". Blasse Gemeinbegriffe wie „Ebenmaß", „Einklang", „Zusammenklang", oder gar moderne Fachausdrücke wie „Harmonie" sind zum richtigen Verständnis der alten Musiklehre und der Vorgänge innerhalb der antiken Musik zu ersetzen durch fest umrissene Termini technici, deren einen Aristoteles hier deutet. In diesem musikalischen Sinne ist „Harmonia" zunächst Oktavengattung, alsdann jedoch dasjenige, was die griechischen Oktavskalen, da sie jeder Beziehung zu harmonisch-vertikalen Phänomenen entraten, in jedem Falle auch sind, nämlich horizontal-melodische Gebilde, also letzten Endes „Melos". Umgekehrt ist jedes Melos „harmonisch" bestimmt, d. h. auf Grund einer eindeutigen Bindung zu einer „Harmonia" klassifiziert, ganz gleich, ob es sich um diatonische, chromatische oder enharmonische Tonfolgen handelt.

Dieser Lehre vom Melos entsprechen weitreichende Folgerungen. Jedes Instrument z. B., das, im Gegensatz zu den Lebewesen, unbeseelt (*ἄψυχος*) ist, ermangelt zwar der Stimme (*φωνή*), verfügt aber, wenigstens potentiell, unter anderem über „Melos". Aristoteles macht Lyra und Aulos besonders namhaft[1]. Sie haben im selben Sinne melisch-horizontale Potenz, wie man von unseren heutigen Streich- und Tasteninstrumenten sagen könnte, sie seien potentiell harmonisch-vertikal. Folgerichtig schreibt der Stagirit der beseelten Stimme neben anderen Eigenschaften auch „Melos" in dieser Bedeutung zu; es gehört zu denjenigen Fähigkeiten, die den (seelenlosen) Instrumenten und der (seelenvollen) *φωνή* gemeinsam sind. Die Erörterung dreht sich also nicht um die melisch-melodiösen Möglichkeiten spielender Instrumente und singender Kehlen im allgemeinen, vielmehr um ihr spezifisches Vermögen, oktavgattungsmäßig gebundenes (dorisches, phrygisches, lydisches) Melos zu entwickeln.

Die beregte Stelle der „Poetik" bereichert und stützt zugleich unsere Kenntnis über die Verbindung der einzelnen Künste und Kunstmittel in den verschiedenen Kunstgattungen. Rhythmos, Harmonia (Melos) und Logos (Metron) finden alle drei in Dithyrambik, Nomik, Tragödie und Komödie Anwendung, und zwar mit der Maßgabe, daß die dithyrambische und nomische, also die chorisch-lyrische Kunst überhaupt[2], jene drei Kunstmittel in allen ihren Partien, die szenischen Künste sie jedoch nur teilweise heranziehen, d. h., wie bekannt, hauptsächlich in den dramatischen *χοροί* und *κομμοί*, daneben in gewissen durchkomponierten Gesängen ariosen Charakters. Von großer Bedeutung ist das Licht, das hierdurch auf die nomische Kunst fällt. Auch wo der Nomos, der in seiner schon früh zu beobachtenden Mehrteiligkeit von vornherein auf breitere zyklische Anlage hinzielt, zu einem anspruchsvollen und ausgedehnten Kunstwerk wird, und diese Tendenz ist im 4. Jahrhundert sehr rege, auch dort verzichtet er in keinem seiner dichterischen Teile auf die Beteiligung der Musik. Der poetischen Gliederung entspricht die tonkünstlerische, den dichterischen Abschnitten entsprechen die

---

1 De an. II 8, 420b, 7.

2 So J. Vahlen a. a. O. 5.

musikalischen „Sätze“; der Nomos ist in deutlichem Gegensatz zum Drama durchkomponiert.

Die musikalisch-dramatische Genesis und Technik von Tragödie und Komödie wird durch diesen, wenn auch viel umstrittenen Satz offenbar[1]: *γενομένη δ'οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστική, [καὶ] αὐτὴ ἡ κομῳδία καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά.* Dieser klassische Satz, übrigens die einzige authentisch aristotelische Auslassung über den Ursprung des Dramas[2], scheint dem Musikhistoriker eine Art antiker commedia dell' arte vorzuführen, einer durch und durch volkstümlichen Kunst, die musikalisch auf die Improvisationen der *ἐξάρχοντες τὰ φαλλικά* gegründet ist (auf dem Gebiete der tragischen Kunst handelt es sich entsprechend um Beziehungen zu den *ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον*). Diese dramatische Stegreifkunst will der Stagirit zweifellos auch auf jene ursprüngliche natürliche Anlage des Menschen zurückgeführt wissen, die er kurz zuvor[3] als Ursache für die Entstehung der improvisatorischen Anfänge der Poesie reklamiert hat, nämlich die gleichsam angeborene Begabung für Mimesis, Rhythmos und Harmonia: „da uns von Natur eigen ist das Nachahmen sowie Rhythmos und Harmonia, so haben die Menschen, indem sie von Haus aus die Naturanlage besaßen und sie allmählich vervollkommneten, die Dichtung aus Stegreifversuchen hervorgebracht“ —, das ist, knapp gefaßt, der Sinn jener früheren Stelle[4], die nunmehr ergänzt wird durch den Satz betreffs der Improvisationen der dithyrambischen bzw. phallischen Exarchonten.

Über die Bedeutung dieser „Exarchonten“ gehen die Meinungen der Philologen auseinander, keine These jedoch ist so unwiderlegbar gestützt, daß sie als einzige in Frage kommende gelten dürfte, auch die jüngste, Gudemansche nicht, die sich schlicht für „Sänger“ entscheidet, während andere die Bedeutung „Vorsänger“, wieder andere die Verdeutschung „Komponisten“ verfechten. Der Sinn der aristotelischen Stelle ist doch offenbar der, daß die Stegreifkomödie und -tragödie der ältesten Zeit sich herleiten von gewissen aus dem Stegreif gesungenen volkstümlichen Weisen der phallischen Lieder und des frühen chorischen Dithyrambos. Von einer Stegreif-Komposition kann die Rede natürlich nicht sein, und echte Improvisationen sind den einzelnen Vorsängern bzw. Chorführern eher zuzutrauen als der Gemeinschaft der Choristen.

Der Stagirit gibt aber noch eine andere Erklärung über den Ursprung der Tragödie ab; er behauptet, daß die Tragödie erst spät ihre ehrwürdige Größe gewonnen hätte, weil sie vom Satyrspiele herkomme, wo sie in spaßhafter Ausdrucksweise unbedeutende Stoffe wiedergegeben habe[5]. Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff schließt aus den beiden aristotelischen Aussagen, „daß die *ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον* Satyrn waren“[6]. Da die Satyrn aus dem Peloponnes stammen sollen, wäre auch der von ihnen gesungene Dithyrambos peloponnesisch. Er ist

---

[1] Poet. IV 1449a, 9—12. [2] A. Gudemann, Poetik-Textausg. 1934, S. 134.
[3] Poet. IV 1448b, 20—24. [4] Nach J. Vahlen, Hermeneutische Bemerkungen, Sitz.-Ber. d. Berliner Akad. d. Wiss. 1897, S. 636. [5] Poet. IV 1449a, 19—21.
[6] Die Spürhunde des Sophokles, Neue Jb. für das klass. Altertum XXIX, 1912, S. 467. Vgl. auch Wilamowitz' weitere Ausführungen zu Obigem.

jedoch nur erst die Vorstufe der Tragödie; diese als solche ist erst im Jahre 534 mit dem Auftreten des Thespis gegeben, als dieser zu Athen an den Dionysien dem Chore einen Schauspieler entgegenstellte und damit die Tragödie inaugurierte. Zu dieser Zeit war sie zunächst jedoch noch Satyrspiel. Der Schauspieler sprach alsdann Iamben in ionisch-attischem Dialekt, „während die Lieder in der lyrischen Literatursprache“ gesungen wurden, „die ihre dorische Herkunft bezeugen“ (Wilamowitz). Zweifellos haben aber die Peloponnesier in der Geschichte, zumindest der Vorgeschichte der Tragödie eine Rolle gespielt, und zwar zu einer Zeit, da für sie der Gesang ausschlaggebend war.

Mit dem von Aristoteles aufgezeigten Ursprung der Tragödie haben, wie Wilamowitz unterstreicht[1], jene Totenklagen nichts zu tun, die für die großen Klagegesänge wichtig wurden, wie sie die „Perser“ und „Sieben gegen Theben“ des Aischylos beschließen, ebensowenig die volkstümlichen Melodien, die in den Wechselgesängen anklingen. Den gegen Aristoteles erhobenen Einwand, „daß von dem Satyrspiel zur Tragödie kein Weg organischer Entwicklung führe“, entkräftet Wilamowitz durch eine Reihe von Gleichnissen[2], die ebenso überzeugend wie schön sind. Den ungeheuern Abstand zwischen Aischylos und Thespis erklärt er damit, „daß ein besonders erfolgreicher und kühner Wille zwischendurch eingegriffen“ habe. Diesem unbekannten Genie hat zweifellos auch die Musikgeschichte ihren Tribut zu zollen.

Je mehr die phallische und dithyrambische Kunst in der Komödie und Tragödie dramatische Gestalt annahm, in desto höherem Grade mußten die gesanglichen, d. h. die speziell musikalischen Elemente ihren Wirkungsbereich mit anderen Kunstmitteln teilen. Mythos im Sinne der dramatischen Handlung, ihres Stoffes, ihrer Fabel, ebenso durchgeformte Charaktere (*ἤθη*), namentlich aber die optische Erscheinung im Sinne szenischer Ausstattung (*ὄψις*) gewinnen ihre charakteristische und endgültige Bedeutung erst im wirklichen Drama. Außer diesen drei Bestandteilen kommen für die Tragödie noch Lexis, Dianoia, d. h. „Gedanken“, und Melopoiia in Frage (Melopoiia wird synonym mit dem wenige Zeilen später vorkommenden „Melos“ gebraucht; es bedeutet Gesangsmusik, und zwar den dichterischen Text und die Vertonung)[3]. Die musikalische Seite gehört zusammen mit der dichterischen zu den Mitteln der dramatischen Kunst, die Inszenierung bedingt die Art und Weise der Mimesis, während die drei anderen Teile (*μῦθος*, *ἦθος*, *διάνοια*, d. h. „Handlung und Charaktere und Gedanken der handelnden Personen“ [Vahlen]) ihr Gegenstand sind; sie „gehören mehr zu der inneren Arbeit des Dichters: die Begebenheiten seiner Darstellung müssen sich ihm zu der Einheit einer Darstellung verknüpft, die Personen, ohne welche Darstellung einer Handlung nicht möglich, sich zu festen Gestalten herausgebildet, und die Gesinnungen und Gedanken, mit welchen sie vor sich und vor andern ihr Handeln motivieren sollen, sich abgeklärt haben: dann erst kann er darangehen, seine Schöpfung in die materiellen Vehikel der Dichtung hineinzutragen“[4].

---

[1] a. a. O. 473. [2] a. a. O. 475. [3] Poet. VI 1450a, 10 bzw. 14.

[4] J. Vahlen, Aristoteles' Lehre von der Rangfolge der Teile in der Tragödie, Symbola Philolog. Bonnens. in hon. F. Ritschelii coll., Lips. 1864, p. 180.

Obwohl also die sechs aristotelischen Bestandteile der Tragödie im ganzen drei verschiedene Funktionen ausüben, werden sie doch von den Dichterkomponisten keineswegs in einem starren Verhältnis und einer ein für allemal festgelegten Reihen- und Rangfolge verwertet, sondern jeder hat die Freiheit, nach seiner besonderen Begabung und Neigung zu verfahren. Vahlen sagt mit Bezug auf die entsprechende Stelle[1]: „Von den sechs Tragödienteilen . . . machen manche Dichter einen solchen Gebrauch, als ob sie εἴδη, Arten, seien. Das heißt, sie gehen nicht darauf aus, den sechs Teilen gleichmäßig in ihrer Dichtung gerecht zu werden, sondern mit Vorliebe je nach der individuellen Kraft und Begabung pflegen sie den einen und anderen Teil so vorwiegend, daß so viele Arten der Tragödie zum Vorschein kommen, als es Teile derselben gibt“[2].

Die musikwissenschaftlichen Folgerungen sind ebenso einfach wie wichtig. Aristoteles kennt beispielsweise eine musikalische, eine „szenische“, eine dichterische „Art“ der Tragödie, entferntest ähnlich wie etwa wir von einer Oper, einem Ausstattungsstück und einem Musikdrama sprechen. Die Kluft zwischen den verglichenen Gattungen der Gegenwart und der Antike mag noch so gewaltig sein, der Vergleich verdeutlicht, worauf es ankommt: die „Oper“ braucht ganz und gar nicht undramatisch, das „Musikdrama“ ganz und gar nicht karg in der Verwendung der musikalischen Mittel zu sein, aber auf die Dosierung dieser Mittel und aller anderen hierhergehörigen Bestandteile kommt es an, auf daß die eine oder andere, die musikdramatische oder die opernhafte Wirkung erzielt werde.

Von außerordentlichem Werte für die musikgeschichtliche Erforschung der Antike ist die Erkenntnis, daß die musikalische Komponente des griechischen Dramas in der Praxis weder der Art noch dem Grade nach stabil ist, und daß sie diese Eigenschaft mit allen anderen Komponenten teilt. Aristoteles urteilt hier offensichtlich auf Grund genauer Kenntnis und reicher Erfahrung, und er kommt in voller Freimütigkeit zu einem Ergebnis, das stark in Widerspruch steht zu den spekulativen Ansichten und Lehren Platons, zu dem Ergebnis nämlich, daß es letzten Endes Sache der einzelnen Persönlichkeit und ihrer spezifischen Begabung ist, ob das musikalische Element dem Drama eine besondere Note leiht, ihm vielleicht den entscheidenden Stempel aufdrückt. Deshalb ist natürlich noch lange keinem schrankenlosen Individualismus Spielraum gegönnt, zumal der Stagirit hier lediglich Erfahrungstatsachen feststellt und keineswegs ein zustimmendes Werturteil abgibt, aber wir sind nicht zuletzt auf Grund dieses aristotelischen Zeugnisses berechtigt, aus der Gesamtpersönlichkeit der großen griechischen Dramatiker und dem allgemeinen Stil ihrer Dichtungen, deren Musik wir nicht kennen, mittelbar konkrete Schlüsse auf den musikalischen Charakter ihrer Werke zu ziehen.

Die Dichtungen des Aischylos mit ihrem lyrisch-betrachtenden, erhaben-monumentalen, einfach-volkstümlichen Charakter, mit ihrem Pathos, ihrer gesteigerten, doch nicht selten schwerverständlichen Sprache scheinen nach einer ergiebigeren, reicheren musikalischen Ergänzung zu verlangen oder diese zumindest zu gestatten, als die sophokleische Kunst, bei der die von uns nachprüfbaren aristotelischen Bestandteile in einer so wesentlich anderen Dosierung auftreten,

---

[1] Poet. VI 1450a, 12—15. [2] Beiträge 22.

daß wir auf eine entsprechende Veränderung, d. h. Verringerung des musikalischen Elementes zu schließen durchaus berechtigt sind[1]. Die Fabel (μῦθος) ist reicher, die Handlung erregter; die Schauspieler sind grundsätzlich zahlreicher, die Charaktere (ἤθη) verwickelter; die Sprachkunst (λέξις) ist umfassender, bewußter, kräftiger; ähnliches gilt für διάνοια und ὄψις, so daß man eine vergleichbare Bereicherung der musikalischen Seite deshalb nicht annehmen darf, weil die noch nicht „degenerierte" Musik bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts und darüber hinaus bestimmt nicht so beweglich und elastisch war, wie es erforderlich gewesen wäre, um dem dermaßen erweiterten und bereicherten Drama Förderung zu sein. Die Oper des 18. Jahrhunderts half sich (wenn der Vergleich hingehen darf) in solchen Fällen mit dem Secco, die des 19. mit der „Unendlichen Melodie". Beide Mittel waren dem Drama der Antike versagt, und wo es, wie in den Schöpfungen des Sophokles, ein beschleunigtes dramatisches Tempo erheischt, mußte der musikalische Anteil eingedämmt werden. Daß der Dichter von dieser Möglichkeit Gebrauch zu machen, wenn nicht befugt, so doch befähigt war, diese Kenntnis danken wir dem Aristoteles.

Bei Euripides liegen die Verhältnisse dann bereits wesentlich anders. Seiner ganzen Persönlichkeit nach war er der Mann dazu, sich der besonderen Mittel der allmählich heraufziehenden neuen Tonkunst zu bemächtigen und diese der neuen Art der tragischen Charakteristik und der dramatischen Realistik dienstbar zu machen. Fast liegt die Vermutung nahe, daß Aristoteles nicht zuletzt auch Euripides im Auge hat, wenn er uns seine Erfahrung mitteilt, daß der Tragiker für sich ein beachtenswertes Maß individueller Verfügungsfreiheit über die μέρη beanspruche und sie nach Gutdünken als εἴδη behandle. Die durch die drei großen Tragiker ausgebildeten verschiedenen Dramentypen unterscheiden sich zweifellos auch musikalisch durch die unterschiedliche Mischung bzw. Dosierung der μέρη und repräsentieren daher auch musikalisch dreierlei εἴδη.

Soweit die Tatsachen. Wie stellt Aristoteles sich nun urteilsmäßig zu ihnen? Er billigt zwar, wie z. B. der erste und letzte Satz des 12. Kapitels der „Poetik" beweisen, bis zu einem gewissen Grade die Gepflogenheit, die Bestandteile der Tragödie als „Arten" zu verwenden, aber er erblickt in der Verwertung der μέρη als εἴδη eine Verwischung der natürlichen Rangfolge der μέρη. Die szenische Ausstattung (ὄψις) bewertet er am geringsten. Sie ergötzt zwar die Seele des Zuschauers, sie ist ein ψυχαγωγικόν[2], liegt aber dem künstlerischen Schöpfer am fernsten und ist Sache des technischen Leiters des szenischen Apparates. J. Vahlen interpretiert den umstrittenen Satz[3] in einer für die Musikwissenschaft besonders bemerkenswerten Weise[4]: „Ich denke, Aristoteles schrieb ...: ‚denn (nach der Meinung jener οὐκ ὀλίγοι, welche die μέρη einzeln wie Arten gebrauchen) habe und vermöge jedes μέρος die Opsis, das Ethos wie der Mythos, die Lexis und das Melos, und nicht minder die Dianoia, Alles'".

---

[1] A. Gudeman macht (a. a. O. 177) ganz in diesem Sinne für ein Vorherrschen des Melos besonders die „chorreichen Stücke" der Phrynichos und Aischylos namhaft.

[2] Poet. VI 1450b, 17.

[3] Poet. VI 1450a, 13—15. — Das πᾶν ergänzt er nicht durch δρᾶμα, sondern durch μέρος.

[4] Beiträge, S. 23/24.

Sämtliche sechs Bestandteile der Tragödie, auch das Melos, können szenisch sichtbar gemacht werden, wenigstens nach der Meinung und der dieser Meinung folgenden Praxis zahlreicher Dramatiker. Auch wo die Musik stark in den Vordergrund rückt, wird auf den szenischen Apparat nicht etwa verzichtet, im Gegenteil. Auch hier könnte man vergleichsweise an Erscheinungen wie die „Musikoper" des 17.—18. Jahrhunderts denken, die, von wie anderen Voraussetzungen sie auch ausgehen und wie anderen Zielen sie auch huldigen mögen, gleichwohl ähnliche Kennzeichen aufweisen. Aber beide, Szene und Musik, treten in der Rangordnung doch weit zurück hinter dem Mythos und der „Verknüpfung der Geschehnisse" (τῶν πραγμάτων σύστασις); die Musik, der Gesang, die (Gesangs-)Komposition hat nicht substantielle, nicht essentielle, sondern lediglich „würzende" Bedeutung, sie ist „Zutat", freilich die wichtigste von allen[1]. Hier liegt eine Anknüpfung an uralte griechische Anschauungen vor, denn bereits bei Homer[2] wird sowohl den frohen wie den schwermütigen Melodien die Bedeutung einer würzenden Zutat zum festlichen Mahle zugeschrieben (ἀναθήματα δαιτός).

Wenn Gudeman[3] außer Melos (μελοποιία, μουσική) auch Rhythmos, Harmonia, Metron, Lexis, Opsis gleichordnend als Würzen behandelt, berücksichtigt er zwar nicht hinlänglich den Umstand, daß Rhythmos und Harmonia lediglich Funktionen des Melos sind, aber die Gegenüberstellung von Melopoiia und Opsis als den beiden Mitteln, die Dichtung hörbar bzw. sichtbar zu machen, geschieht sicherlich ganz im Sinne des Aristoteles, für den beide nur im Hintergrunde seines Interesses — des besonderen „Poetik"-Interesses — stehen. Gudemann fügt sehr richtig hinzu, daß beide als seelisch erheiternd anerkannt werden, daß darüber hinaus der Stagirit dem Gesange den spezifisch kunsthaften Charakter zubilligt, den er dem Szenischen abspricht. Das stimmt bestens damit zusammen, daß er, nach Vahlens einleuchtender Deutung[4], die Melopoiie in derselben Weise für die lyrischen Teile der Tragödie in Anspruch nimmt wie die Lexis für die Dialoge.

An einer späteren Stelle[5] erwähnt Aristoteles ausdrücklich die Vierzahl der Bestandteile der Tragödie, er vernachlässigt auf diese Weise Opsis und Melos völlig! Diese Vernachlässigung bedeutet jedoch weniger einen Widerspruch zur früheren Aufstellung von sechs Tragödienbestandteilen, als vielmehr eine musikwissenschaftlich besonders wichtige Ergänzung seiner Bewertung jener sechs μέρη. Melopoiia und Opsis sind „Zutaten", sie haben im Bereiche der tragischen Dichtkunst gewissermaßen überschüssigen, außerordentlichen Charakter. Die „Poetik" interessiert sich — wenigstens in dem uns erhaltenen ersten Teile — für sie nur am Rande. Infolgedessen spricht ihr Verfasser im weiteren Verlaufe seiner Darstellung nur mehr von vier „wirklichen" μέρη.

Verfehlt wäre es jedoch, von einer Geringschätzung oder gar Ablehnung der Tragödienmusik durch Aristoteles zu sprechen. Diesen Standpunkt hat keiner nachdrücklicher verfochten als J. Vahlen[6]. Er weist in diesem Zusammenhang auf den bereits erwähnten Umstand hin, daß es der Autor der „Poetik" nicht versäumt haben dürfte, des näheren auf musikalische Probleme gelegentlich der

---

[1] Poet. VI 1450b, 16. [2] Odyss. I 350. [3] a. a. O. 190. [4] Aristoteles' Lehre von der Rangfolge usw. a. a. O. 181. [5] Poet. XVIII 1455b, 32—33. [6] a. a. O. 183.

Erörterung der lyrisch-chorischen Dichtung einzugehen, „die in dem uns verlorenen zweiten Teile der Pragmatie über die Dichtkunst sicherlich behandelt war".

Die Sonderstellung von Melopoiia und Opsis innerhalb der aristotelischen Kunstlehre zeigt sich auch dort[1], wo die Rede davon ist, daß epische und tragische Dichtkunst (sowohl die gleichen εἴδη als auch) die nämlichen μέρη aufzuweisen hätten, diese allerdings mit Ausnahme von Melopoiia und Opsis. Die letztere, das Schaubare, Szenische, die Inszenierung, fällt im Epos ohne weiteres fort, und in der Tragödie geht sie von vornherein mehr die Aufführung an als die Dichtung[2], auf welch letztere sich das Hauptaugenmerk der „Poetik" richtet. Die Musik spielt im Drama allerdings eine andere Rolle als das Szenenbild, aber auch sie wird eigentlich „aktuell" erst im Augenblicke, da die Inszenierung in Kraft tritt. Man darf hier sehr wohl, um sich die Zusammenhänge vergleichsweise klar zu machen, an das Verhältnis denken, das die Musik zur Dichtung im Goethischen „Faust" oder „Egmont" hat[3]. Trotzdem wird sie vom Verfasser der „Poetik" wiederholt wenigstens genannt, und ihr legitimes Verhältnis zur tragischen Kunst bleibt außer jedem Zweifel.

Anders in der Epik. Hier sind Melopoiia, Melos, Tonkunst — etwa bei Homer, den der Stagirit ja vorzüglich im Auge hat — entweder nur Gegenstand, Mythos, Fabel[4], oder aber sie stehen, nämlich durch die Tätigkeit der Rhapsoden, in einem derart lockeren Verhältnis zum Kunstwerke, daß Aristoteles es mit Recht unterläßt, sie als dessen integrierenden Bestandteil zu betrachten. Sind doch die, wenn auch keineswegs ausschließlich, so doch im wesentlichen rezitierenden Rhapsoden ungeachtet des musikalischen Einschlags ihres Vortrages keinesfalls mit den Aoiden auf eine Stufe zu stellen, wie sie bekanntlich in den Gestalten des Demodokos und Phemios Gegenstand des homerischen Mythos sind, und sie haben naturgemäß eine noch geringere Ähnlichkeit mit den Chorsängern des Dramas, mit denen sie überhaupt nicht zu vergleichen sind[5].

Dieses Drama jedoch, das große tragische Kunstwerk, wird, wovon der Musikhistoriker besonders nachdrücklich Notiz zu nehmen hat, von Aristoteles nicht zuletzt deshalb höher als die epische Dichtung bewertet, weil es nicht allein über sämtliche epischen Wirkungsmittel und Bestandteile verfügt, sondern darüber hinaus auch über die szenischen und musikalischen Mittel[6]. Diese Begründung

---

[1] Poet. XXIV 1459b, 9.

[2] J. Vahlen, Zur Kritik aristotelischer Schriften (Poetik und Rhetorik), Sitz.-Ber. d. Wiener Akad. d. Wiss. 1861, philol.-hist. Kl. XXXVIII, S. 81.

[3] Vom „Glockenklang und Chorgesang" des ersten bis zum singenden Türmer Lynceus und den Engelchören des zweiten Teils haben wir im „Faust" eine überreiche „potentielle" Musik, die jedoch einem Aristoteles unserer Zeit in noch ungleich höherem Grade quantité négligeable bleiben müßte. Ebenso verhält sich's mit dem von Schiller gerügten „Salto mortale in eine Opernwelt" am Schlusse des „Egmont", und zwar trotz Beethoven.

[4] Vgl. z. B. Ilias I 472ff., 603f., VIII 44, IX 184ff., X 13, XIII 637ff., XVIII 493ff., 525f., 570, 604, XXII 391ff., XXIV 720ff.; Odyss. I 152f., 325f., 340ff., 350, 371, III 267f., VI 100ff., VIII 43ff., 62ff., 83ff., 370ff., 472, 481, 499, X 221ff., XII 39ff., XVII 383, XIX 518ff., XXII 330ff. 347f., XXIV 60ff., 197ff. usw.

[5] Richtig sagt A. Gudeman, a. a. O. 449: „Daß die homerischen Epen lange nicht einfach rezitiert wurden, ist bekannt, ein rein melischer" (das heißt: konzentischer) „Vortrag war es aber nie". [6] Poet. XXVI 1462a, 14—17.

wird von Gudeman ausdrücklich verteidigt: Wenn Aristoteles im 6. Kapitel der „Poetik“ lehrt, „daß die Melopoiia und Opsis nicht Sache des Dichters seien, obwohl sie *μέρη τῆς τραγῳδίας* sind, so stellt er dies hier keineswegs in Abrede, da er erstere als *μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων* bezeichnet und letztere zwar als *ἀτεχνότατον*, aber doch für ebenso *ψυχαγωγικόν* wie *περιπέτεια* und *ἀναγνώρισις* ... erklärt ...“

Im Grunde bedarf es dieser Verteidigung nicht, so sehr man ihrem Inhalte beistimmen kann. Nur als Verfasser der „Poetik“, und zwar speziell ihres ersten Teils, schiebt der Stagirit, der sich außerdem für musikalisch nicht voll zuständig hält, die Musik wenn nicht beiseite, so doch in den Hintergrund. Außerdem ist zu berücksichtigen, daß Aristoteles zwar aufs genaueste um die enge Verschwisterung der verschiedenen Künste, namentlich der Dicht-, Ton- und Tanzkunst, weiß und diesem Wissen auch sehr deutlich Ausdruck zu leihen pflegt, daß er anderseits jedoch seinen realistisch-empirischen Standpunkt auch in dem Sinne durchsetzt, daß er die zu seiner Zeit bereits ziemlich weit fortgeschrittene Loslösung der Einzelkünste als Tatsache hinnimmt und daher auch im klaren Gegensatz zu seinem — von ihm bekanntlich auch sonst vielfach angegriffenen — Lehrer Platon das Wort *μουσική* in der Regel in einer dem eigentlichen Begriffe „Musik“ nahekommenden Weise verwendet[1]. Es ist daher ungemein aufschlußreich, daß die in Rede stehende Stelle der „Poetik“ nicht den allgemeineren Ausdruck Melos oder Melopoiia gebraucht, sondern die ungleich verbindlichere besondere Bezeichnung *μουσική*. Sie wirkt in diesem Zusammenhange fast demonstrativ und ist eine nachträgliche authentische Auslegung des oben behandelten Satzes[2], der sich mit der verhältnismäßig farblosen Melopoiia begnügt.

Hieraus erklärt sich auch die Vorstellung der „Zutat“, und zwar der „würzenden“ Zutat bzw. der, wie bereits bemerkt, für den Autor der „Poetik“ akzessorische Charakter der Musik. Die Praxis des 4. Jahrhunderts hat es mit dem vielberegten Begriffe der *ποικίλη μουσική* zu tun, d. h. mit einer farbigen, kunstreich verzierten und durchaus virtuosen Tonkunst, die ihrer Natur nach zur Ein- und Unterordnung im Sinne des klassischen „Gesamtkunstwerks“ unfähig war. Daß sich dieser Praxis auch gewisse theoretische und ästhetische Grundanschauungen selbst einer Persönlichkeit vom Range des Aristoteles irgendwie anpaßten, ist um so verständlicher, als dieser sich gegenüber den musikalischen Neuerungen seines Zeitalters nicht nur nicht prinzipiell feindlich, sondern geflissentlich sachlich, ja unter Umständen wohlwollend verhält. Als „wichtigste von allen Würzen“ ist und bleibt die Musik in der Tragödie zwar stets ein relativ fremdes Element, zugleich aber ein nahezu unentbehrliches. Wenn die „Poetik“ sogar den epischen Vers, den Hexameter, als für die Tragödie zulässiges Metrum erklärt[3], so bleibt außer der bühnenmäßigen Aufführung als „Würze“ für die Tragödie wirklich nur noch die ihr eigentümliche Musik —, „Würze“ in diesem Falle als unterscheidendes und entscheidendes Merkmal verstanden.

*

---

[1] Vgl. H. Abert, Lehre vom Ethos, S. 13.
[2] Poet. VI 1450b, 16.
[3] So wird die Wendung Poet. XXVI 1462a, 15 heute ziemlich einhellig gedeutet.

Seine Stellung zum Begriffe „Musik“ und zur historisch gewordenen Tonkunst seiner Zeit, besonders auch seine musikerzieherischen Theorien und Lehren hat Aristoteles hauptsächlich in der „Politik“ niedergelegt. Die grundsätzliche Haltung seiner Staatslehre ist auch in seiner Musiklehre wieder zu erkennen. Mit größerer Achtsamkeit, aber auch mit größerem Einfühlungswillen und -vermögen als Platon berücksichtigt er die gegebenen Tatsachen; seine Ansichten sind elastischer und weitherziger. Das trifft auch bereits auf seine bedeutsamen ethischen Theorien zu, die nicht von ungefähr in dasjenige Werk eingebaut sind, das der Politik, der „Schwester der Ethik“[1], gewidmet ist.

Platon macht bekanntlich mancherlei Einschränkungen und Vorbehalte gerade in ethischer Beziehung; nach ihm erstreckt sich das Ethos der musikalischen Bewegung, hierin erblickt er eine Gefahr, auch nach der negativen Seite. Gehört doch die Musik zur Kunst überhaupt, und zwar sehr eng, und als solche bringt auch sie lediglich εἴδωλα, Schattenbilder, hervor[2]. Insofern haftet der musikalischen Beschäftigung nach Platon nichts Ernsthaftes an, vielmehr etwas Spielerisches, Läppisches. Nur wenn der verantwortungsbewußte Pädagoge unter den zahlreichen möglichen ethischen Wirkungen der Musik die geeignete Auslese trifft, kommt er in die Lage, sie ethisch positiv wirksam werden zu lassen, ja zum Werkzeug in der Hand des Kaloskagathos zu machen.

Aristoteles schaut diese Probleme mit völlig anderen Augen an. Den negativen Wirkungen der Tonbewegungen legt er nicht ein derartiges Gewicht bei, daß er von ihnen ausginge, um sie auszuscheiden, indem er, wie Platon, die Tonbewegungen und die ihnen entsprechenden seelischen Bewegungen durch den Filter des menschenkundigen und lebenserfahrenen Pädagogen hindurchgehen ließe; Aristoteles nimmt vielmehr die positiven Eigenschaften der Auswirkung musikalischer Tonfolgen aufs Korn und erklärt, daß den (d. h.: allen) Tonweisen als solchen Nachahmungen des Ethischen, nämlich des spezifisch Sittlichen, innewohnen: ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἠθῶν[3].

Es ist die Rede von μέλη, nicht von μέλος, die Mehrzahl erscheint beachtlich. Melos, Melopoiia, μουσική würden an dieser Stelle im Vergleiche zu μέλεσιν abstrakt wirken und den Sachverhalt nicht treffen. Aristoteles hat es abgesehen auf konkrete melodische Tonfolgen, als deren Ur- und Vorbilder er denn auch sogleich die Harmoniai anführt. Der ethische Gehalt, über den sie gewissermaßen verdichtet verfügen, wohnt natürlich auch allen ihrem Urbilde folgenden musikalischen Weisen inne; er wird in keinem Falle verneint, denn auch Klagegesänge vermögen dort, wo sie am Platze sind, erhebend zu wirken. Aristoteles kommt es auf die Verschiedenartigkeit, nicht auf die Verschiedenwertigkeit der ethischen Wirkungen der Harmoniai an, und er beschränkt sich nicht, wie sein großer Lehrer und Vorgänger, auf die „Zulassung“ nur zweier Harmoniai, sondern hat Sinn und Herz für den ganzen Reichtum der Oktavengattungen.

---

[1] U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Hellenische Geschichtsschreibung, Red. u. Vortr. II, 1926, S. 244.

[2] Plat. rep. X 605 a—c.

[3] Pol. VIII 5, 1340 a, 38—39.

Platon anerkennt letzten Endes nur das Dorische und Phrygische[1], und wenn man diese einigermaßen paradox anmutende Auswahl auch mit einer gewissen modernen Sophistik erklären kann[2], so sind wir doch in der Lage, es dem Stagiriten durchaus nachzufühlen, daß er[3] Platon unter Bezugnahme auf die erwähnte Stelle des „Staates" den Vorwurf der Unrichtigkeit und Inkonsequenz macht: da die ethische Wirkung des Phrygischen mit derjenigen des Aulos vergleichbar sei, sei die Beschränkung gerade auf jene beiden Harmoniai um so weniger verständlich, da Platon vom Aulos doch nichts wissen wolle. Diese unanfechtbare Beweisführung ist deshalb besonders wertvoll, weil sie uns zu einer genaueren Deutung der Behandlung der Harmoniaifrage durch Aristoteles verhilft.

Ausdrücklich namhaft gemacht werden das Mixolydische[4], die *ἀνειμέναι*[5], das Dorische[6] und das Phrygische[7]. Die beiden platonischen Oktavengattungen werden also nicht nur berücksichtigt, sondern an die Spitze gestellt, denn die aristotelische Aufzählung begreift in sich eine Steigerung von verhaltener Klagestimmung zu verzückter Begeisterung. Das Mixolydische und das Phrygische stellen polare Gegensätze dar, dieses wird hier, im sachlichen Referat, als *ἐνθουσιαστικός*, dort, gelegentlich der Polemik gegen Platon, als *ὀργιαστικός* und *παθητικός*, jenes wird als *ὀδυρτικωτέρως καὶ συνεστηκότως*[8] bezeichnet. In keinem Falle klingt eine abschätzige Bewertung mit, jedoch ist die dem Aristoteles vorschwebende Gefühlsstufenreihe deutlich.

Es ist für uns Heutige schwierig, wenn nicht unmöglich, diese aristotelische Tonartenlehre, soweit sie zunächst das Mixolydische (Hyperdorische) und Phrygische anlangt, durch bestimmte Gegebenheiten des musikalischen Sachverhaltes zu stützen. Wenn gleichwohl der Versuch hierzu unternommen wird, geschieht es mit allem Vorbehalte. Immerhin ist die gesamte Einstellung des Stagiriten so wirklichkeitsfreundlich und seine Ausdrucksweise so genau, daß derartige Begründungen wenigstens nicht völlig in der Luft hängen[9]. Natürlich handelt es sich nicht darum, den ethischen Effekt zu erklären; in dieser Hinsicht versagt das heutige Ohr. Wohl aber ist die polare Gegensätzlichkeit der beiden Harmoniai zumindest versuchsweise deutbar.

Es erweist sich zu diesem Behufe als praktisch, auch hier, wie so häufig, von der Halbtonstellung auszugehen. Seine Lage bedingt beim Mixolydischen in der Tat einen extremen Sachverhalt: *h' a' g' f' /e' d' c' h*. Das Mixolydische ist die einzige Harmonia der dorischen, phrygischen, lydischen Gruppe, deren erste Viertonreihe[10] halbtonlos ist[11]. Es beginnt gewissermaßen zwitterhaft, geschlechts-

---

[1] Plat. rep. 399a—c. [2] Vgl. W. Vetter, Die Musik im platonischen Staate, Neue Jb. f. Wiss. u. Jugendbildg. XI,1935, S. 318f. [3] Aristot. Pol. VIII 7, 1342a, 33 bis 1342b, 3.

[4] Pol. VIII 5, 1340b, 1. [5] 1340b, 3. [6] 1340b, 4. [7] 1340b, 5.

[8] In bemerkenswerter Übereinstimmung mit Platon; vgl. rep. III 398e, wo das Mixolydische zu den *θρηνώδεις ἁρμονίαι* gezählt wird.

[9] Pol. VIII 5, 1340b, 5—7 betont Aristoteles sogar ausdrücklich seine streng empirische Einstellung.

[10] Die oben angedeuteten und den Ausführungen zugrunde gelegten Tetrachorde entsprechen der mechanischen Aufteilung der jeweiligen Oktavskala in zweimal vier Töne, wie sie sich in der Praxis ergibt. Ihr gegenüber steht allerdings eine andere, theoretische Aufteilung, wie sie der ge-

los! Tongeschlechtlich diesem Mixolydischen polar entgegengesetzt ist das Phrygische insofern, als es den Halbton genau in der Mitte seiner beiden Viertonreihen hat, die auf diese Weise in zwei aufs engste miteinander verbundene symmetrische Hälften geteilt werden. Im einen Falle ist der Halbton also zunächst völlig ausgeschaltet, im andern spielt er eine beherrschende Rolle.

Damit ist die aristotelische Behandlung der Harmoniafrage aber noch keineswegs erschöpfend gedeutet. Die Kennzeichnung der ethischen Wirkung als *ὀδυρτικωτέρως καὶ συνεστηκότως* bezieht sich nicht etwa nur auf das Mixolydische, vielmehr *πρὸς μὲν ἐνίας* (sc.: *ἁρμονίας*), das Mixolydische ist lediglich beispielsweise (daher: *οἷον*) genannt, es vertritt eine ganze Reihe von Harmoniai. Diese zu bestimmen, dürfte bis zu einem befriedigenden Grade von Wahrscheinlichkeit aus dem Zusammenhange der zur Erörterung stehenden Stelle möglich sein, allerdings weniger mit philologischen als mit musikwissenschaftlichen Mitteln.

Aristoteles nennt mehrere Gruppen von Harmoniai. Zur ersten Gruppe gehören *ἔνιαι* . . . ., *οἷον* . . . ., zur zweiten *πρὸς δὲ τὰς* . . ., *οἷον πρὸς τὰς ἀνειμένας*, zur dritten Gruppe endlich zählen Dorisch und Phrygisch, von denen jedoch jede Repräsentant einer Untergruppe ist. Die dritte Gruppe gibt keinerlei Rätsel auf. Die Deutung der beiden ersten Gruppen käme einer Rechnung mit zwei Unbekannten gleich, wenn nicht hinsichtlich der *ἀνειμέναι* gewisse Hypothesen bestünden, die gerade im vorliegenden Falle neue Bestätigung erfahren, und wenn die *ἔνιαι* nicht durch ein Beispiel illustriert würden, das seinerseits als einleuchtende Ergänzung der *ἀνειμέναι* gelten dürfte. Verschiedene Forscher sind in der Erklärung der antiken Skalenlehre zu teilweise brauchbaren Ergebnissen nicht zuletzt dadurch gekommen, daß sie die *ἀνειμέναι ἁρμονίαι* mit den Hyposkalen gleichsetzten[1]. Diese Gleichsetzung erweist sich auch für die Interpretierung des zur Erörterung stehenden Satzes als ungemein brauchbar. In diesem Falle treten nämlich den Hyposkalen die durch das Mixolydische (Hyperdorische) vertretenen Hyperskalen gegenüber, während die sich folgerichtig ergebende dritte Gruppe die der Haupt- und Grundharmoniai wäre, denen denn auch das Dorische und Phrygische angehören. Die erwähnte Steigerung von verhaltener Klagestimmung zu verzückter Begeisterung würde demnach musikalisch versinnlicht durch die Entwicklung von den Hyper- über die Hypo- zu den Grundskalen, wobei die ethische Wirkung der *ἀνειμέναι* mit dem adverbialen Komparativ *μαλακωτέρως* gekennzeichnet wird[2].

Auf Einzelheiten läßt der Stagirit sich nicht ein. Trotzdem darf man es wagen, das Verhältnis der Hyper- zu den Hyposkalen, das in ethischer Beziehung dem Verhältnis von *ὀδυρτικωτέρως* zu *μαλακωτέρως* entspricht, auch musikalisch durch ent-

netischen Erklärung der (dorischen, phrygischen, lydischen) Nebenskalen zugrunde gelegt werden muß. Vgl. W. Vetter in Paulys Realenzykl. d. klass. Altert.-Wiss. XVI 1, 1933, S. 846f.

11 Beim Hypolydischen ist der Fall ein wesentlich anderer. Hier ist das zweite Tetrachord halbtonlos; die psychologische Wirkung ist entgegengesetzt.

1 So R. Westphal gelegentlich seiner (als solcher allerdings anfechtbaren) Aufstellung einer bestimmten Art von Dreiergruppen, Musik des griech. Altert. 1883, S. 88ff., und H. Riemann in seiner kritischen Darstellung der antiken Skalenlehre § 17 und 18 seines Handbuchs d. Mus.-Gesch. I 1.

2 Pol. VIII 5, 1340b, 2.

sprechende Beziehungen (unverbindlich!) zu interpretieren. Bei Zugrundelegung eines durchschnittlichen Normalumfanges von *a'* bis *A* für die Skalengruppen verhalten sich, was Tonhöhe und (menschlichen) Stimmcharakter anlangt, die Hyper- zu den Hyposkalen wie das tiefe Alt- zum tiefen Baßregister bzw., da einerseits eine absolute Tonhöhe für die antike Musik fortfällt, anderseits jedoch die Schwankungen der Tonhöhengrenzen naturgemäß beschränkt sind, wie die Alt- zur Baßstimme. Aber noch durch eine andere Eigenheit unterscheiden sich die Hyper- von den Hyporeihen. Sie haben die Zutat, die künstliche Ergänzung bereits am Anfang, Proslambanomenos ist ihr erster Ton, während die Hyposkalen ihren „hinzugefügten Ton" erst an ihrem Ende aufweisen. Mit anderen Worten: die Hyperreihen beginnen mit einem künstlich aufgepfropften Viertongebilde und endigen mit dem für die betreffende Gruppe charakteristischen Tetrachord, bei den Hyposkalen ist es umgekehrt.

Es dürften sich kaum Bedenken erheben gegen die Folgerung, daß der tongeschlechtliche Charakter einer Harmonia um so schärfer hervortritt, je früher er sich im Verlaufe der Skala ausprägt. Demzufolge wäre der (dorische, phrygische, lydische) Charakter einer jeden Hyperskala weniger deutlich als bei der entsprechenden Hyporeihe, und die musikalische Relation von Hyper- zu Hyposkala wäre gleichbedeutend mit dem Verhältnis einer entfernteren zu einer näheren Gruppenverwandtschaft. Um ein Beispiel anzuführen: das klagende Ethos des Hyperdorischen (Mixolydischen) wäre mit bestimmt durch seine verhältnismäßig geringfügige Anlehnung ans Dorische, während das „weichlich-unentschiedene" Ethos des Hypolydischen durch seine enge Anlehnung ans Lydische mit beeinflußt sein müßte.

Vom Lydischen selbst hat Aristoteles eine bemerkenswert eigene Meinung, die er in deutlichem Gegensatz zu Platon mit Nachdruck verficht[1]. Er stimmt dem consensus omnium vom threnodischen Charakter dieser Harmonia[2] nicht bei, rückt von Platon ab, der sie im Unterricht nicht verwendet wissen will[3], hebt hervor, daß sie über *κόσμος* und *παιδεία* verfüge, und erklärt sie daher als für den Jugendunterricht besonders geeignet. H. Abert betont, daß man seit Aristoteles das Lydische „seiner Zartheit und Anmut halber zu schätzen" begann[4]; gerade diese Erklärung würde vortrefflich zu der oben gegebenen Deutung des Hypolydischen stimmen.

Daß bei einer folgerichtigen Durchführung des erläuterten Erklärungsprinzips sich ungeachtet mancher befriedigender Ergebnisse zahllose schwierige Fragen, Widersprüche und nahezu unlösbare Probleme ergeben, sei nicht verschwiegen. Es ist jedoch bereits einiges gewonnen, wenn man überhaupt erkennt, welcher Art gewisse rein musikalische Folgerungen sind, die aus den aristotelischen Feststellungen gezogen werden können.

Welche musikalische Folgerungen aber auch immer aus der Behandlung der Harmoniai durch den Stagiriten erwachsen mögen, so viel steht fest, daß er der Musik von Hause aus die Fähigkeit zu ethischer Einwirkung auf das Gemüt des

---

[1] Pol. VIII 7, 1342b, 23ff. [2] H. Abert, Lehre vom Ethos, S. 92f.
[3] Plat. rep. III 398. [4] a. a. O. 93.

Hörers zuspricht. Dieser Überzeugung leiht er zur Krönung seiner Ausführungen über die ethischen Kräfte der Tonweisen erneut Ausdruck, indem er bemerkt, es ginge aus dem Dargelegten deutlich hervor, daß der Musik das Vermögen innewohne, die Seele sittlich zu beeindrucken, sie in einen gewissen Zustand der Sittlichkeit zu versetzen[1]. Indem der Verfasser der „Politik" hier im Gegensatz zu seiner sonstigen Gepflogenheit (speziell in der „Poetik") den terminus μουσική verwendet, gibt er mittelbar kund, daß er keineswegs ausschließlich das altehrwürdige Melos und die streng geregelte Melopoiie der klassischen Zeit im Sinne hat, auch nicht die „musische Kunst" Platons, sondern die aus der Verschränkung mit den anderen Künsten sich immer entschiedener loslösende Tonkunst seiner Zeit. Es ist also die Musik schlechthin, die ethische Vorbilder nachahmt und auf diese Weise ethisch wirkt, womit allerdings nicht behauptet ist, daß Aristoteles ausschließlich auf Instrumentalmusik abzielt, aber die Vokalmusik erzeugt ihre sittlichen Wirkungen nicht dank irgendwelcher Beziehung zu Schwesterkünsten, sondern kraft ihrer besonderen musikhaften Möglichkeiten.

Insonderheit die Bildenden Künste, Malerei und Bildhauerei, könnten der Tonkunst nach des Stagiriten Überzeugung wenig helfen, was Stärkung und Verinnerlichung der ethischen Wirkungen anlangt[2]. Was diese Künste hervorbringen, sind lediglich „Außenseiten", „Formen", „Gestalten" (σχήματα), und diese haben nur eine geringe Fähigkeit zu sittlicher Einwirkung auf die Menschenseele. Die unter den Händen der bildenden Künstler entstehenden Gestalten und Farben bilden das Sittliche nicht unmittelbar mimetisch nach, wie die Musik es vermag, sondern sie sind lediglich σημεῖα τῶν ἠθῶν, nicht „Abbild", sondern nur „Kennzeichen der Seelenbeschaffenheit"[3]. Deutlicher kann die kunstphilosophische Billigung der Verselbständigung der Einzelkünste kaum ausgesprochen werden.

Für Aristoteles ist die Musik unter anderem auch Mittel zur Jugenderziehung, für Platon war sie überhaupt nur vom erzieherischen Standpunkte aus diskutabel. Im Augenblick, da sie zum Instrument in der Hand des Jugenderziehers wird, gilt es, die verschiedenen Arten und Stufen ihrer Einwirkung auf das seelische Leben der Menschen gewissenhaft unter die Lupe zu nehmen. Diese Untersuchung ist nicht etwa gleichbedeutend mit absoluter Bewertung, mit der Unterscheidung von brauchbarer und unbrauchbarer Musik. Aber es leuchtet ein, daß namentlich für das jugendliche Gemüt nicht jedwede musikalische Affizierung gleich förderlich ist.

Um hier Klarheit zu schaffen, teilt Aristoteles die Gesangsweisen (μέλη) und im Anschluß an sie die Harmoniai ein in „ethische", „praktische" und „enthusiastische"[4]. Hierbei erinnern wir uns, daß die Stufenfolge vom Mixolydischen bis

---

[1] Pol. VIII 5, 1340b, 10—12. [2] Poet. VIII 5, 1340a, 28—38.

[3] So Th. Gomperz, Griechische Denker III 316. Freilich macht Aristoteles Unterschiede, so daß sich seine Weitherzigkeit und geistige Duldsamkeit auch der Bildenden Kunst gegenüber bewähren. Auch Maler vermögen unter Umständen sittlichend zu wirken: „die jungen Leute sollen nicht die Gemälde des (derb realistischen) Pauson, sondern jene des (Idealisten) Polygnot betrachten" (Gomperz nach Polit. VIII 5, 1340a, 36—37).

[4] Polit. VIII 7, 1341b, 34. — Es braucht kaum besonders betont zu werden, daß die oben gewählten Bezeichnungen keine Verdeutschungen sind für die ursprünglichen termini ἠθικά, πρακτικά und ἐνθουσιαστικά. Ihnen haftet daher auch nicht etwa diejenige Bedeutung an, die sie heutzutage

zum Phrygischen im „enthusiastischen“ Ethos des Phrygischen gipfelte und daß der Stagirit angesichts der Polemik gegen Platon den Begriff des Enthusiastischen durch den des „Orgiastischen“ und „Pathetischen“ ersetzte. Es leuchtet ein, daß diese Wirkungen im Unterricht der Jugend nichts zu suchen haben. Deswegen sind sie jedoch nicht verderblich schlechtweg. Der Verfasser der „Politik“ betont vielmehr mit auffallendem Nachdruck, es sei klar, daß sämtliche Harmoniai anwendbar seien, denn man solle sich der Tonkunst nicht bloß eines einzigen, sondern mehrerer nützlicher Zwecke wegen bedienen[1], jedoch dürfe man die Harmoniai nicht wahllos alle über einen Leisten schlagen[2]. Auch die enthusiastischen Tonfolgen haben also ihre zu bejahende erzieherische und letzten Endes sittliche[3] Wirkung, sofern sie nur nicht dem Machtbereich des Jugenderziehers, sondern dem des Arztes überantwortet werden.

Damit ist das Thema der Katharsis angeschlagen, das seit Pietro Vettori (1560) über Lessing, Jakob Bernays bis in unsere Tage hinein die Geister unablässig in Bewegung gehalten hat, hier aber lediglich vom musikalischen Standpunkte aus flüchtig gestreift werden kann. Die Katharsis tritt als vierte musikalische Auswirkungsmöglichkeit neben Paidia, Diagoge und Paideia[4]. Paidia und Diagoge gehören eng zusammen, jene ist mehr eine harmlose Belustigung, wie sie die Musik jedermann, Kindern wie Erwachsenen, vermitteln kann, diese ist ein mehr geistiges, edles Vergnügen. Paideia umschließt den geistig-sittlichen Kreis, die wissenschaftlich-künstlerische Bildung, die höhere Kultur[5]. Die Katharsis ist, soweit sie zum musikalischen Bereiche gehört, eine Angelegenheit weder der harmlosen Unterhaltung, noch der Geistigkeit als solcher oder der höchsten Bildung, sie tritt vielmehr dort hervor, wo die seelische Bewegtheit des labilen Innenlebens des hellenischen Menschen einen Grad erreicht, der die Norm überschreitet und ins Pathologische führt. Das „Enthusiastische“ der Seelenverfassung erheischt leidenschaftlich (auf musikalischem Gebiete) jene „enthusiastischen“ Melodien, und diese steigern den seelischen Zustand ins Orgiastische. Das Ganze hat homöopathisch-heilende Wirkung (*ἰατρεία*) und ist gleichbedeutend mit der musikalischen Katharsis.

Beachtlich ist die Folgerichtigkeit, mit der sich Aristoteles hier[6] des „orgiastischen“ Gehaltes der „enthusiastischen Verzücktheit“ bedient, dessen er sich wenige Abschnitte später, bei Gelegenheit seiner Auseinandersetzung mit Platon, erinnert. Jene der orgiastischen Wirkung fähigen Melodien aber werden als „heilige Weisen“ gekennzeichnet, wodurch eine wichtige Beziehung der musikalischen Katharsis zur Sphäre des Religiösen gegeben erscheint. Es ist die „göttliche“ auletische bzw. aulodische Musik, welche, die Menschen bestrickend, bei den verschiedenen reli-

---

als eingedeutschte Fremdwörter haben; sie wollen als unveränderte Hereinnahme der aristotelischen Ausdrücke gelten.

[1] Pol. VIII 7, 1341b, 36—38. [2] 1342a, 1—2. [3] Pol. VIII 5, 1340a, 11—12.

[4] Pol. VIII 5, 1339b, 13—14; vgl. hierzu 1341b, 38—41. Letztere Stelle, in deren Wortfolge in den Hdss. einige Verwirrung angerichtet zu sein scheint, ist musikalisch ohne weiteres klar, wenn man mit H. Abert (Lehre vom Ethos, 14) *ἄνεσίν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν* mit *παιδιά* gleichsetzt —, alsdann tritt die Katharsis als neues Moment klar heraus.

[5] Vgl. W. Vetter, Der humanistische Bildungsgedanke in Mus. u. Musikwiss., Langensalza 1928, S. 10f. [6] Pol. VIII 7, 1342a, 9—10.

giösen Geheimdiensten erklang, etwa bei den Eleusinischen Mysterien, den Festen der Kybele und des Dionysos[1]. „Wir sehen an den heiligen Liedern (und darunter sind vornehmlich gewisse von dem mythischen Sänger Olympos hergeleitete Melodien zu verstehen), daß, wenn Verzückte diese, die sonst das Gemüt berauschen, vernehmen, sie sich beruhigen ...“[2]: für das Ohr der Unmündigen sind sie nicht bestimmt, um so mehr aber für diejenigen Menschenkinder, die, am Leben gereift, irgendeinem Affekt unterworfen sind, sei es auch nur der des Mitleidens. Aristoteles' ganze Lebenserfahrung, Menschenkenntnis und der leidenschaftslose, unbeirrbare Sinn des Wissenschafters offenbaren sich in diesen Sätzen[3], die letzten Endes auf die Tatsache abzielen, daß alle Menschen ohne Ausnahme nach irgendwelchen seelischen Entlastungen, nach „Erlösung“, wie es das romantische 19. Jahrhundert nannte, ein Verlangen tragen[4], und für diese alle sind die kathartischen Weisen, gewisse Harmoniai wie die phrygische, die geblasenen Lieder des Aulos und die olympischen Melodien Befreiung und Linderung[5].

Aristoteles macht die olympischen Weisen zwar nicht an der letztbehandelten Stelle, wohl aber in einer früheren kategorischen Erklärung namhaft[6]. Gomperz' angeführte Deutung, der unter den Musikwissenschaftern übrigens auch H. Abert beipflichtet, ist demnach quellenmäßig hinreichend belegt. Aus dieser durch die Autorität des Stagiriten bezeugten Verbindung zwischen musikalischer Katharsis und der sogenannten olympischen Musik[7] sind gewisse nicht unwichtige musikgeschichtliche Schlüsse zu ziehen. Zwar wäre es sicherlich eine allzu kühne Folgerung, wollte man nunmehr sämtliche uns bekannt gewordenen musikalischen Erscheinungen und Eigenheiten des olympischen Zeitalters in Bausch und Bogen als kathartisch erklären, anderseits darf man jedoch ohne weiteres annehmen, daß gewisse besonders ausgeprägte musikalische (und kulturelle!) Besonderheiten jener mythischen Zeit einen merkwürdig faszinierenden, um nicht zu sagen suggestiven Eindruck auf die Hellenen einer um Jahrhunderte jüngeren Zeit hervorriefen.

Da sind zunächst alte kleinasiatische Einflüsse im Spiele, die, obwohl sie sich dem Bewußtsein der Nachgeborenen allmählich entzogen, nichtsdestoweniger sehr realer Natur waren. Zu ihnen gehören die Schalmeienweisen der phrygischen Hirten und die Schalmei (der griechische Aulos) selbst; zu ihnen gehören ferner gewisse pentatonische Melodiegebilde, die man als archaische Enharmonik anzusprechen pflegt. Daß ferner die gesamte nomische Musik dieser Frühzeit kathartischen Charakter im Sinne des Aristoteles aufweise, ist nicht unmöglich, jedoch durch nichts

---

1 Plat. conviv. 215c. 2 Th. Gomperz, a. a. O. 317.

3 Aristot. Pol. VIII 7, 1342a, 11—15.

4 Die mittelalterliche Musikanschauung bemächtigte sich bezeichnenderweise vornehmlich der Lehre von den enthusiastischen Kräften der Musik, an deren Wirkung sie z. B. bei der Heilung Besessener glaubte; vgl. H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters, S. 164.

5 Goethe bezieht sich auf unsere Stelle in seiner „Nachlese zu Aristoteles' Poetik“ (1826): „Aristoteles nämlich hatte in der Politik ausgesprochen, daß die Musik zu sittlichen Zwecken bei der Erziehung benutzt werden könnte, indem ja durch heilige Melodien die in den Orgien erst aufgeregten Gemüter wieder besänftigt würden und also auch wohl andere Leidenschaften dadurch könnten ins Gleichgewicht gebracht werden.“ 6 Pol. VIII 5, 1340a, 8—12.

7 W. Vetter, Antike Musik, München 1935, S. 23ff. und in Paulys Realenzykl. XVI 1, 1933, 858ff.

bewiesen. Wahrscheinlich ist lediglich, daß, wie etliche Quellen zu lehren scheinen, die olympischen Nomoi von Fall zu Fall auch kathartische Wirkungen auszuüben vermochten.

Wenn z. B. das Phrygische des Athene-Nomos besonders betont wird[1], ist das vielsagend genug. Das enthusiastische, orgiastisch-pathetische und daher zur Katharsis geeignete Ethos des Phrygischen ist uns ja hinlänglich bekannt. Hinzukommt, daß in jenem Nomos das Phrygische enharmonisch verändert, d. h. ausdrucksmäßig zweifellos außerordentlich zugespitzt wurde[2]. Derlei melodische Wendungen mußten, je mehr ihr Ursprung und ihr geschichtlicher Werdegang vom Schleier der Vorzeit eingehüllt wurden, um so mehr von einer mystisch-religiösen Patina überzogen werden, und es ist sehr wohl denkbar, daß sie sich infolgedessen für den Gebrauch in gewissen geheimen Kulthandlungen, wie Platon sie im Auge hat, als geeignet erwiesen.

Hiervon ausgehend, darf man bestimmte Kultgesänge (μητρῷα), von denen die Rede ist[3], mit großer Wahrscheinlichkeit für kathartisch halten, während wir über die verhältnismäßig zahlreichen anderen uns von Plutarch dem Namen nach überlieferten Nomoi (den auf Ares, auf die Tötung des Python, den Harmateios, Orthios und Polykephalos) keine Einzelheiten wissen, die hinreichend wären, uns hinsichtlich ihrer Fähigkeit zu musikalischer Kathartik aufzuklären.

Auch die musikalische Kathartik ist letzten Endes einzureihen in die „pädagogische Provinz" des Stagiriten, wie man das letzte Buch der „Politik" füglich nennen darf, das die Notwendigkeit betont, die Schulung des einzelnen Staatsbürgers dem Gemeinwohle unterzuordnen und sie daher der geltenden Verfassung anzupassen. Die musikalische Katharsis dient natürlich nicht der Ausbildung des Charakters noch gar des Verstandes, und die staatsbürgerliche Tugend mehrt sie ebensowenig wie die geistige Bildung, aber indem sie seelische Vorgänge und „Bewegungen" aufs tiefste berührt, trifft sie die hygienische Grundlage nicht so sehr der Jugendunterweisung als vielmehr der allgemeinen staatsbürgerlichen Erziehung. Aristoteles bewährt sich hier, wie auch sonst häufig, als ein Philosoph, der den höheren Berufsaufgaben des Arztes genügt und dadurch seiner Abkunft einen erfreulichen Tribut zollt[4]. Diese ärztlichen Aufgaben sind volkserzieherischer Natur. So gesehen, entspringt die Großzügigkeit der Behandlung aller musikalischen Fragen durch den Stagiriten nicht jener für ihn sonst vielfach und namentlich in der „Politik" bezeichnenden Kompromißfreudigkeit, sondern der unter den gegebenen Verhältnissen erstaunlich richtigen Einsicht in die Vielfalt der musikalischen Vorgänge und Wirkungen. Den Schlüssel zu dieser aristotelischen Haltung finden wir in den beiden angeführten Stellen, wo die Musik ausdrücklich auch als Paidia, d. h. als ein Mittel zu harmloser Belustigung, zur Entspannung und Erholung, anerkannt wird.

Dank solchem Mangel an theoretischer Versteifung und schulmeisterlicher Rechthaberei verdient der Autor der Politik unser Vertrauen auch dort, wo er, wie in

[1] Plut., De musica c. 33.
[2] Näheres bei W. Vetter, Musikalische Sinndeutung des antiken Nomos, ZMW XVII 292.
[3] Plut., De musica c. 19.
[4] Sein Vater Nikomachos war bekanntlich Arzt beim Könige Amyntas III. von Makedonien.

seinen eingehenden Darlegungen über den musikalischen Jugendunterricht, zahlreiche Einschränkungen und Vorbehalte macht. Nicht die Unduldsamkeit des Doktrinärs zwingt ihn zur Vorsicht, sondern sein Einfühlungsvermögen in die jugendliche Seele, und vor allem darf der Musikhistoriker nicht vergessen, daß gewisse scharfe Verbote von musikalischen Instrumenten usw. nicht aus dem Munde des Musikers kommen, der im bewußten Gegensatz zum Willen der Zeit seinen eigenbrötlerischen Kopf durchzusetzen unternimmt, sondern aus dem Munde des Erziehers, der alle technischen Errungenschaften, und seien sie an sich noch so vortrefflich, nur dort eingesetzt wissen will, wo sie hingehören, im öffentlichen Kunstleben, jedoch nicht in der Schulstube.

Auf den ersten Blick scheinen die aristotelischen Forderungen hinsichtlich des Jugend-Musikunterrichtes mit den entsprechenden platonischen weitgehend übereinzustimmen. Bei näherem Zusehen zeigt es sich jedoch, daß diese Übereinstimmung den Kern der Sache nicht trifft. Dem natürlichen kindlichen Spieltrieb sind, und hiervon gehen beide Philosophen aus, die spezifisch musikalischen Freuden, Belustigungen, Annehmlichkeiten[1] willkommen; beide sind sich einig darin, daß eigentliches Fachmusikertum von den Unterrichtszielen ausgeschlossen bleiben müsse; beiden liegt ferner — wenn auch in verschiedener Art — das richtige Verhältnis der musischen zur körperlichen Erziehung am Herzen, auch Aristoteles will um jeden Preis vermieden wissen, daß die Beschäftigung mit der Musik zu Schöngeisterei führe, die soldatischen Fähigkeiten des einzelnen mindere und dadurch die Wehrhaftigkeit des Staates gefährde[2]; ebenso ergibt sich in der Frage der Verwendung der Instrumente usw. manche ziemlich weitgehende Übereinstimmung. Trotz alledem ist die aristotelische Grundeinstellung eine völlig andere. Platon unterbindet durch seine rigorosen Vorschriften, Forderungen und Verbote der Kunst schließlich doch den lebendigen Zustrom, er beschränkt die künstlerische Freiheit in peinlichem Maße[3], während Aristoteles der künstlerischen Leistung, die sein Lehrer unerbittlich dem Staatsorganismus unterordnet, einen fühlbaren Spielraum zu eigengesetzlicher Entfaltung zubilligt.

Es ist daher nur ein Zeichen seiner Menschenkenntnis und seiner künstlerischen Einsicht, wenn der Stagirit die Kinder mit fachmusikalischen Fragen nicht behelligt wissen möchte. Er steht jedoch der virtuosen Seite der Tonkunst nicht in gleichem Maße ablehnend gegenüber wie Platon; er mißbilligt zwar jede instrumentale Virtuosität mit aller Eindeutigkeit und schreibt den Musikern, die mit ihren Kunststücken prunken, einige ungeschminkte Wahrheiten ins Stammbuch, aber letzten Endes gilt sein Anathema doch nur dem Mißbrauch der Virtuosität innerhalb der Jugenderziehung, während ihre Rolle in den musischen Agonen ausdrücklich, wenn auch nicht in allen Stücken gut geheißen, so doch als Tatsache hingenommen und anerkannt wird[4]. Anders Platon. Er paktiert mit dem Virtu-

[1] Plat. leg. 653 d, e, 654 a; Aristot., Pol. VIII 5, 1339 b, 20—22, 1340 a, 3—4, 1340 b, 16—17 usw.

[2] Pol. VIII 6, 1341 a, 7—8.

[3] Vgl. W. Vetter, Die Musik im platonischen Staate, Neue Jb. XI, 1935, S. 311.

[4] Pol. VIII 7, 1341 b, 8—10. Die Vokabeln *φορτικός*, *θητικός*, *βάναυσος*, *πονηρός* sind nicht ohne weiteres eindeutig; sie können sowohl eine scharf tadelnde wie eine neutrale Färbung haben. Der musikwissenschaftlichen Betrachtung scheint sich aus dem großen Zusammenhange jedenfalls

osen, ja dem bloßen musikalischen Praktiker überhaupt nicht, und es ist ihm eine Sünde wider den heiligen Geist bzw. ein Verstoß gegen die göttliche Abkunft der Tonkunst, rein instrumental zu musizieren. Wortlos nämlich ist für ihn auf musikalischem Gebiete gleichbedeutend mit sinnlos[1].

Wenn Aristoteles also auch in dieser Beziehung den „gewaltigen Zorn" und die „abgrundtiefe Verachtung" (Gomperz) nicht teilt, mit welchen Platon sich selbst und seine Hörer erregt, so geht er um so schärfer den tieferen Ursachen der zunehmenden Veräußerlichung der Tonkunst seiner Zeit nach. Er hält sich frei von der Einseitigkeit, all und jede Schuld auf die Schultern des reproduzierenden Musikers abzuwälzen, der seine halsbrecherischen Kunststücke mühevoll ausführt, um einem großen Publikum zu gefallen; da er als Fachmusiker, ähnlich wie ein Tagelöhner oder Handwerker, vom Beifall seiner Kunden abhängig ist, muß er den Publikumslaunen weitgehende Zugeständnisse machen, und diese Launen sind es schließlich, die den Charakter seiner Kunst und seines Vortrags bestimmen.

Offenbar haben sich im Verlaufe des 4. Jahrhunderts gewissermaßen ochlokratische Zustände im griechischen Musikleben herausgebildet. Wie auf politischem Gebiete eine unablässig fortschreitende Zermürbung eintrat, wie Griechenland innenpolitisch immer zerrissener wurde und außenpolitisch immer mehr in eine passive Abwehrstellung gedrängt wurde, deren heroisch-rhetorische Seite seit der Jahrhundertmitte am eindrucksvollsten durch Demosthenes, den gleichaltrigen Zeitgenossen des Stagiriten, repräsentiert wird, so zeigen sich offenkundig auch im Geistesleben Disziplinlosigkeit, Unordnung und Verwirrung, in welche der in Rede stehende Satz[2] hineinleuchtet. Es mögen ähnliche Zustände gewesen sein, wie sie später Goethe im Vorspiel auf dem Theater durch den Mund des Direktors kennzeichnet:

> Ich wünschte sehr der Menge zu behagen,
> Besonders weil sie lebt und leben läßt . . .
> Zwar sind sie an das Beste nicht gewöhnt,
> Allein sie haben schrecklich viel gelesen . . .
> Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen,
> Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus . . .
> Ich sag euch, gebt nur mehr, und immer, immer mehr,
> So könnt ihr euch vom Ziele nicht verirren.
> Sucht nur die Menschen zu verwirren,
> Sie zu befriedigen ist schwer —.

So typisch diese Zustände sind, so sehr sie in der generellen Eigenart der menschlichen Natur liegen und daher zu den verschiedensten Zeiten und unter den heterogensten kulturellen Bedingungen sich ergeben mögen, in der Antike tragen sie des-

---

nicht die Notwendigkeit, ja auch nur die Berechtigung zu ergeben, sie gewissermaßen mit lauter Kraftausdrücken zu verdeutschen.

[1] Plat. leg. II 669d, e.

[2] Pol. VIII 7, 1341b, 15—18.

ungeachtet ein einzigartiges Gesicht, weil die Musik damals in einer Art und einem Grade mit allgemein künstlerischen, kulturellen, politischen, medizinischen, religiösen und magischen Problemen verflochten war, wie es bis in unsere Tage im zivilisierten Abendlande unseres Wissens unbekannt und unerreicht geblieben ist.

Geister vom Range eines Platon und Aristoteles hätten in späteren Zeiten auf Mißstände im Musikleben, wie sie hier erörtert werden, zweifellos in einer durchaus anderen, nämlich innerlich weniger beteiligten Art reagiert. Es wäre verfehlt, hier etwa Friedrich Nietzsches brennendes Interesse an musikalischen Vorgängen seiner Zeit, das bekanntlich aufs engste mit seinen philologischen Neigungen zusammenhing, recht eigentlich in ihnen seinen Ursprung nahm und niemals völlig die Kultur der Antike und die „südländische“ Musikübung außer Betracht ließ, als Beweis dafür anzuführen, daß der „gewaltige Zorn“ Platons und seine „abgrundtiefe Verachtung“, daß auch die ungleich kühleren Ironismen und Sarkasmen des Aristoteles ihre Entsprechung in zahlreichen kritisch-kulturphilosophischen Temperamentsausbrüchen des Mannes fänden, der den langen und harten Weg von der „Geburt der Tragödie“ bis zum „Fall Wagner“ ging. Diese Vorgänge sind keine Parallele. Vor allem ist das Objekt der Betrachtung, die Musik, und nicht zuletzt sein Verhältnis zur Gesamtkultur ein durchaus anderes, so daß jeder Vergleich abwegig erscheint. Die Erörterung dieser Vergleichsmöglichkeit zeigt uns aber, daß die Entwicklung des Musiklebens im 4. Jahrhundert Fragen von öffentlichem Gewichte aufrühren mußte, sonst hätte sie den Stagiriten nicht zu so deutlichen Sätzen und so drastischen Worten zu bewegen vermocht. Die politische Publizität, wie sie den Musikproblemen im alten Hellas anhaftete, fehlt in der neueren — nicht in der neuesten — Zeit vollkommen, ihr Fehlen zeigt sich dort am sinnfälligsten, wo ein Künstler, wie R. Wagner, sich einmal wirklich nachdrücklich mit der Frage „Kunst und Politik“ beschäftigt.

Hochpolitisch ist denn auch die Erklärung, die Aristoteles gelegentlich einer beiläufigen musikgeschichtlichen Abschweifung für die merkwürdige Beliebtheit des Aulos just in der Blütezeit der griechischen Kultur gibt[1]. H. Riemann wird dieser Darlegung kaum völlig gerecht, wenn er die angeführte Notiz dahin versteht, daß die Kitharodie, die in der Epoche der Nomenpoesie gleichberechtigt neben Aulodik und Auletik stand und in der Hauptzeit der Lyrik die aulodische und auletische Kunst sogar weit zurückdrängte, während des Aufkommens der dithyrambischen und dramatischen Dichtkunst für ein reichliches halbes Jahrhundert an zweite Stelle rückte[2]. Sicherlich dürfen wir diese Tatsachen im großen und ganzen als historisch hinnehmen; sie sind jedoch nicht der einzige und nicht der wesentliche Inhalt der Auseinandersetzung des Aristoteles.

Der Stagirit will zunächst die Umwälzungen beleuchten, die eine gewaltige nationale Erhebung wie die Perserkriege im Kulturleben von Hellas erzeugte. Zu diesen umwälzenden Neuerungen gehört eine durchaus veränderte Auffassung und Behandlung von Kunst und Wissenschaft, deren Wirkungsbereich eine bis

---

[1] Pol. VIII 6, 1341a, 28ff.

[2] H. Riemann, Handbuch d. Musikgesch. I 1, 1904, S. 52.

dahin als unerhört geltende Weitung erfuhr. Aristoteles versäumt nicht, die ererforderlichen Begründungen anzuführen. Der siegreiche Ausgang der Freiheitskriege gegen Persien hatte das Volksvermögen und damit den allgemeinen Wohlstand gehoben, und der freie Hellene verfügte nunmehr in höherem Grade denn je über hinreichend Muße, um sich den Wissenschaften und Künsten zu widmen. So wurden die Grundlagen gelegt zu jenem großartigsten Aufschwung der Kultur, den je eine zum Bewußtsein ihrer selbst gekommene Nation erlebte. Der geistige Hunger, den es zu befriedigen galt, war so groß, daß man bei der Heranziehung der jeweiligen geistigen und künstlerischen Mittel auf eine allzu wählerische Prüfung verzichtete.

Unter diesen Umständen wurde der Aulos, den man seit seiner Einführung in Hellas zu allen Zeiten, jedoch nicht in allen Kreisen und zu allerletzt im Jugendunterricht verwendete, nunmehr Lieblingsinstrument gerade der führenden Schichten. Die Mehrzahl aller freien athenischen Staatsbürger beschäftigte sich jetzt mit ihm, und Aristoteles hebt besonders hervor, es sei in Sparta einmal vorgekommen, daß ein Choreg, also jene Persönlichkeit, die als Staatsleistung, als „Leiturgie", die Aufstellung, Ausstattung und Einübung eines Chores vorzunehmen hatte, zu jenen Zeiten in eigener Person seine Leute mit dem Aulos anführte.

Der Sinn aller dieser Feststellungen dürfte unter musikgeschichtlichem Gesichtspunkte[1] in erster Linie der sein, daß in jener Epoche der ominöse Aulos nicht nur zu genau bestimmten Zwecken der Kunstmusik, von bestimmten Personen für Paiane und Agone, bei Hochzeiten, Gastmählern usw. verwendet, vielmehr Bestandteil der allgemeinen Bildung und Gegenstand einer höheren, anspruchsvolleren geistigen Betätigung wurde[2]. Als das nationale Hochgefühl verebbte, trat auch hier eine Änderung ein. Der Gesichtspunkt, unter welchem die freien Hellenen ihre künstlerischen Bedürfnisse befriedigten, war nunmehr in ständig abnehmendem Grade die *μάθησις*, in immer zunehmendem Grade die *ἀρετή*.

Ungemein bezeichnend für die grundsätzliche Einstellung des Aristoteles ist es, daß er diese Entwicklung mit den Erfahrungen begründet[3], die man in jener schwelgerischen Epoche gemacht habe. Da weitergehende Ausführungen fehlen, müssen wir uns mit der eindeutig festgestellten Tatsache als solcher abfinden, daß unter dem unmittelbaren Eindrucke einer weitgehenden völkischen Einigung und eines außerordentlichen nationalen Aufschwunges, zu einer Zeit, die dem Perikleischen Zeitalter unmittelbar vorausging oder möglicherweise in es hineinreicht, der Grundsatz l'art pour l'art in einem erstaunlichen Grade für die hellenische Musik Geltung gewann, daß sich jedoch erneut dieser Grundsatz als ungriechisch und volksfremd erwiesen habe und man daher von ihm verhältnismäßig bald wieder abgekommen sei.

---

[1] Jede historische Ausdeutung des Aristoteles kann nur vorsichtig und mit Vorbehalt geschehen. Geschichtliche Einsicht und geschichtlicher Scharfblick waren im allgemeinen seine starke Seite nicht. Vgl. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Hellenische Geschichtsschreibung, Red. u. Vortr. II, 1926, S. 235, wo des näheren erläutert wird, „daß dem großen Philosophen historisches Urteil nicht gegeben war". Siehe auch S. 243/44.

[2] Vgl. H. Riemann, a. a. O. 72. [3] Pol. VIII 6, 1341 a, 37.

Festzuhalten ist jedoch im Interesse einer zutreffenden musikgeschichtlichen Erkenntnis, daß der Stagirit zumindest an der in Rede stehenden Stelle nicht daran denkt, von einer Billigung und Zulassung und einer alsdann folgenden Verdammung und Abschaffung des Aulos als solchen zu sprechen[1]. Es handelt sich einzig und allein um sein Eindringen sowohl in die untersten wie in die höchsten Schichten des griechischen Volkes, schließlich jedoch lediglich um seine Beseitigung aus dem Kreise der Jugend und der freien Staatsbürger (*ἐκ τῶν νέων καὶ τῶν ἐλευθέρων*). Dabei liegt es dem Verfasser der „Politik" natürlich fern, jenes starke geistig-künstlerische Bedürfnis, das zu so schneller Verbreitung des Aulos führte, um seiner selbst willen zu kritisieren. Er steht vielmehr auf dem Standpunkte, daß geblasene Tonweisen dieses Bedürfnis nur unvollkommen, vielleicht sogar nur scheinbar erfüllen. Diese Ansicht stützt er durch die reizvolle Erzählung einer alten Athenesage, der er jedoch bezeichnenderweise eine neue Deutung gibt[2]: Kaum habe Athene die Auloi erfunden, als sie sie auch schon wegwarf, weil sie das Gesicht (des Blasenden) verhäßlichten. Von dieser sehr weiblichen Begründung mag Aristoteles nichts wissen, er deutet sie symbolisch. Athene, so meint er, habe die Auloi nur deshalb verworfen, weil sie, die Hüterin von Wissenschaft und Kunst, den Unterricht (!) im Aulosspiel nicht für verstandes- und geistesbildend ansehe[3].

Man muß den besonderen Standpunkt, den Aristoteles einnimmt, im Auge behalten. Er spricht, und zwar im Rahmen seiner großen politischen Schrift, von der Einreihung der musikalischen Erziehung in die *ἐγκύκλιος παιδεία*. Er behandelt im Grunde ein ganz ähnliches Problem, wie ein heutiger Staatsmann es zu lösen hat, der die Musik als ein den übrigen Lehrgegenständen gleichberechtigtes Hauptfach von Anfang an in den Jugendunterricht mit eingereiht wissen will. Jegliche Liebesmühe wird in solchen Fällen, gleichviel ob es sich ums 4. vorchristliche oder 20. nachchristliche Jahrhundert handelt, vergeblich sein, sobald man rein künstlerische und technische Aufgaben in den Vordergrund rückt. Sowohl die Unterschiedlichkeit wie die natürlichen Grenzen der einzelnen Begabungen müßten unüberwindliche Hindernisse bilden, es würden vereinzelte frühreife Musiker herangebildet, der großen Mehrzahl aber, auf die es bei jedem Gemeinschaftsunterricht vor allem ankommt, würde die ganze Musik verleidet, und das erzieherische Ziel bliebe unerreicht.

Solche Erwägungen leiten den Stagiriten, der sich wahrhaftig frei weiß von irgendwelcher kleinlichen Voreingenommenheit gegen bestimmte musikalische Erscheinungen, Stilarten und Instrumente, wenn er sich gegen die Verwendung ge-

---

[1] In der wissenschaftlichen Literatur grassiert diese Meinung; so bereits bei Wilhelm Oncken, Die Staatslehre des Aristoteles II, 1875, S. 209.

[2] 1341b, 2—8.

[3] Plut., Alkib. c. 2, erzählt eine Episode aus dem Leben des Alkibiades, welche die angebliche Verwerfung des Aulos mit ähnlichen Argumenten begründet: Alkibiades habe für jeden Unterrichtsgegenstand Interesse bezeigt, nur nicht fürs Aulosspiel; Plektron und Lyra ließ er sich gefallen; aber das Aulosblasen, so meinte er, entstelle bis zur Unkenntlichkeit und mache den Bläser stimm- und sprachlos. Den Thebanern habe er das Aulosspiel von Herzen gegönnt, da sie sich ohnehin nicht vernünftig zu unterhalten verstünden. Die Athener jedoch sollten sich an Athene halten, die den Aulos weggeworfen, und an Apollon, der den Auleten (Marsyas) geschunden habe!

wisser Instrumente im Unterrichte ausspricht. Nur muß man sich hüten, seine hierhergehörigen Auslassungen[1] so zu deuten, als habe er alle Auloi und sämtliche Saiteninstrumente in Bausch und Bogen abgelehnt. Alsdann wären nämlich nicht mehr viel Instrumente, praktisch überhaupt keine, übriggeblieben, und Aristoteles würde sich plötzlich reaktionärer zeigen als Platon, der beim Unterrichte instrumentale Mitwirkung für selbstverständlich hält[2].

Zunächst haben nach der Überzeugung des Stagiriten, wie wir bereits feststellten, die (verschiedenen) Auloi im Unterrichte nichts zu suchen. Die uns bekannten Gründe werden durch einen weiteren ergänzt: der Schüler, für den solistischer oder gar virtuoser Ehrgeiz gar nicht in Frage kommt, muß in der Lage sein, sich selbst zu begleiten[3], und das vermag er mit dem Aulos nicht, folglich ist dieser für musikerzieherische Zwecke untauglich. Diese Beweisführung ist verblüffend einfach, aber sie ist, da es sich ja in der Tat um die elementarsten Grundlagen der Pädagogik handelt, ebenso durchschlagend. Sie wird außerdem durch eine andersartige Motivierung, deren termini uns vertraut sind, bedeutsam ergänzt. Der Aulos ist nicht ethisch-erzieherischen, sondern orgiastisch-kathartischen Charakters. Nach allem, was uns vom musikalischen Standpunkte aus über diese Begriffe deutlich geworden ist, begreift dieses Urteil die erneute Feststellung in sich, daß der Aulos als solcher nur sehr bedingt verworfen wird.

Wie steht es nun aber mit der Kithara? Hier erhebt sich die Frage von einschneidender Bedeutung, ob nämlich der Autor der „Politik" das Saiteninstrument gelegentlich der Beurteilung seiner pädagogischen Eignung mit dem Blasinstrument auf eine Stufe stellt. Der einfachste und zugleich durchschlagende Einwand, der gegen dieses vorgebracht wird, versagt freilich von vornherein gegenüber der Kithara, denn mit ihrer Hilfe vermag der Singende sich ohne weiteres zu begleiten. Aber auch sonst kann weder dem Sinne, noch, wie es scheint, der Wortbildung und Satzkonstruktion nach die Rede von einer gleichen Bewertung des Aulos und der Kithara durch Aristoteles sein. Es heißt an der zitierten Stelle der „Politik" nämlich nicht *οὔτε γὰρ αὐλοὺς εἰς παιδείαν ἀκτέον οὔτε κιθάρας*, der Satz lautet vielmehr *οὔτε γὰρ αὐλοὺς εἰς παιδείαν ἀκτέον οὔτ' ἄλλο τι τεχνικὸν ὄργανον, οἷον κιθάραν κἂν εἴ τι τοιοῦτον ἕτερόν ἐστιν*. Ehe Aristoteles das Wort Kithara überhaupt in den Mund nimmt, faßt er ihren Begriff so genau wie nur möglich und schränkt ihn dadurch ein. Er zielt ab auf die Konzertkithara, das in den Agonen verwendete Instrument mit all seinen technischen Feinheiten, während er gegen das verwandte kleinere Saiteninstrument, die (von Platon übrigens ausdrücklich namhaft gemachte) Lyra, nicht das mindeste einzuwenden hat. Es entspräche dem aristotelischen Standpunkte, wenn wir Heutigen etwa sagten, die Konzertharfe gehöre nicht in die Hände unmündiger Schüler, innerhalb einer gesunden musikalischen Jugenderziehung sei die Klampfe oder Zupfgeige viel besser am Platz.

Es ist wichtig für das Verständnis der musikpädagogischen Abschnitte der

---

[1] Pol. VIII 6, 1341 a, 18—25.

[2] Plat. leg. VII 809 c, e; 812 d.

[3] Diese „Begleitung" hat mit dem modernen Begriffe nichts zu schaffen. Vgl. W. Vetter, Die Musik im platonischen Staate, Neue Jb. XI, 1935, S. 311 f.

„Politik", daß der Stagirit hier von der ästhetischen Beurteilung, wie er ihr im Gegensatz zu Platon in musikalischen Fragen wiederholt zuneigt, deutlich abrückt und das Ziel der musikalischen und allgemeinen Bildung ausschließlich in ethischem Lichte erblickt. Er befindet sich in diesem Falle in voller Übereinstimmung mit seinem Lehrer, der seinerseits die Anlegung rein ästhetischer Maßstäbe und die Aufstellung rein künstlerischer Grundsätze im Jugendunterrichte tadelt[1]. Voraussetzung aber für die konsequente Durchführung ethischer Prinzipien ist die Erkenntnis, daß die in der Jugenderziehung in erster Linie in Frage kommenden Gesangsweisen nicht bloß das Sittliche nachahmen, daß sie vielmehr imstande sind, es auch im Innern des Zuhörers, des Musizierenden oder des Schülers wachzurufen[2].

Damit ist mittelbar die Frage nach der sittlichen Eignung der Persönlichkeit des Musikerziehers angeschnitten. Die ethischen Kräfte der Musik können im Rahmen des Unterrichtes natürlich nur entbunden werden, wenn der Unterrichtende sie in ihrer Bedeutung zutreffend einschätzt, sie entsprechend leitet und das Aufnahmevermögen seiner jungen Zöglinge weckt. Hierzu ist er aber nur bei entsprechender charakterlicher und gesinnungsmäßiger Eignung imstande. Bereits Platon legt Wert auf die Feststellung, daß ein Kaloskagathos nur, sit venia verbo, Kalokagathia-Melodien vorzutragen imstande ist, während umgekehrt diese natürlich ebenfalls ausschließlich durch jenen ausgeführt werden können[3].

Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, die sich in wichtigen Einzelheiten des Aristoteles erinnerte, bietet übrigens in gewissen Zügen ihrer Nachahmungslehre ein Gegenstück oder wenigstens eine Vergleichsmöglichkeit zu den soeben gestreiften Ideen. Anstatt der Nachahmung der Kalokagathia bzw. des Ethischen schlechtweg hat sie die Nachahmung der „natürlichen Affekte" im Sinne, aber auch von diesen wird, wenigstens bei einigen Autoren, vorausgesetzt, daß sie, um auf den Zuhörer bzw. Musikschüler einwirken zu können, zuvor in der Seele des Tonschöpfers bzw. Musiklehrers lebendig sein müssen. Daher der Ausspruch von J. J. Quantz in seinem „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" (1752): „Um ein Adagio gut zu spielen, muß man sich so viel als möglich in einen gelassenen und fast traurigen Affekt setzen, damit man dasjenige, so man zu spielen hat, in ebensolcher Gemütsverfassung vortrage, in welcher es der Komponist gesetzt hat"[4].

Aristoteles aber zieht aus seinen Thesen im Hinblick auf den ethisch-pädagogischen Bezirk den Schluß, daß die Musikerziehung des künftigen Staatsbürgers nicht von einem besonderen Talente abhängig gemacht werden darf, sondern so angelegt sein muß, daß sie erstens jedermann zugänglich ist und zweitens der individuellen Begabung des einzelnen Zöglings einen, wenn auch begrenzten Spielraum ermöglicht[5]. Die drei ausdrücklich namhaft gemachten erzieherischen Ge-

---

[1] Plat. leg. II 656c, d. [2] Aristot., Pol. VIII 5, 1340a, 38—39; 1340b, 10—12.

[3] Plat. rep. III 396c—e.

[4] Zitiert und kritisiert bei W. Serauky, Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700—1850 (im Universitas-Arch., Sekt. Musikwiss., herausg. v. W. Vetter), Münster 1929, S. 74; vgl. auch Vorwort S. XIV.

[5] Aristot. Pol. VIII 7, 1342b, 17—20; 33—34.

sichtspunkte sind: *τὸ μέσον* (die „goldene Mitte“), *τὸ δυνατόν* (das Mögliche) und *τὸ πρέπον* (das Angemessene oder Schickliche). Keiner wird durch Höchstforderungen abgeschreckt, aber aus jedem einzelnen soll das Mögliche herausgeholt werden, und übergeordnet bleibt der Begriff des Schicklichen, des der jeweiligen Lebensstufe Geziemenden.

Die aristotelische „Politik“ ist bekanntlich insofern Torso, als ein abschließendes und abrundendes Kapitel fehlt, und der jetzige Schluß ist nicht der eigentliche Abschluß des Werkes. Trotzdem wirkt der letzte Satz und von ihm das letzte Wort, *τὸ πρέπον*, sinnvoll zugespitzt: das musikpädagogische Kapitel mündet in einen ethischen Begriff. Wir sind uns völlig darüber im klaren, daß dieser Satz alles andere als die Bekundung einer sonderlich künstlerischen Anschauung ist, und das wiegt deshalb besonders schwer, weil Aristoteles sonst so viel Verständnis auch für rein ästhetische Fragen bezeigt. Von echtem Künstlertume erwarten wir und erwartet auch der Stagirit etwas völlig anderes als die vorsichtige Einhaltung einer mittleren Linie, Realisierung aller Möglichkeiten und Innehaltung des Schicklichen; Höchstleistungen zu vollbringen, unmöglich Scheinendes durchzusetzen und dem fehlbaren, zeitgebundenen Kodex der Schicklichkeit ein Schnippchen zu schlagen, war von jeher die Art führender schöpferischer Persönlichkeiten. Diese zu erziehen, ist jedoch nicht einmal Aufgabe der eigentlichen Kunstschulen, geschweige jener staatsbürgerlichen Bildungsstätten, wie sie der Verfasser der „Politik“ im Auge hat. Genies zu züchten, wird mit keinem Programm und unter keinem Gesichtspunkt gelingen; daß dies auch jene drei Forderungen nicht vermögen, kann daher kein Fehler sein. Aber sie werden, richtig angewandt, auch niemals ein großes Talent unterdrücken noch den Flügelschlag des Genies hemmen. Dadurch aber bekunden sie die pädagogische Weisheit des Aristoteles.

Die Musikinstrumente der 24 Alten

Von Georg Schünemann, Berlin

Die 24 Alten, von denen wir im vierten und fünften Kapitel der Offenbarung Johannes lesen, sind von altersher in Ehren gehalten worden. Wenn sie auch nicht in Liturgie oder gottesdienstlicher Ordnung aufgenommen werden, so gelten sie doch als Mittler und Vermittler, die Gebete, Sorgen und Wünsche der Gläubigen Gott unmittelbar überbringen[1]. Ihre Namen und Eigenschaften verbinden sich mit phantasiereichen Vorstellungen ihrer Macht und Bedeutung. Je weiter sich mittelalterliches Denken in erbauliche Literatur verflüchtigt, um so reicher werden Handschriften, in denen Sentenzen, Gedanken und Abhandlungen einzelnen Alten zugeschrieben werden. Die Darstellung des Evangeliums verlockt aber auch Illustratoren und Bildner zur Ausschmückung der Szene, wie sie im vierten Vers des vierten und im achten des fünften Kapitels aufgezeichnet steht:

„Und um den Stuhl [Gottes] waren . . . vier und zwanzig Aelteste mit weißen Kleidern angethan, und hatten auf ihren Häuptern güldene Kronen.“ Und es kam das Lamm, „und nahm das Buch aus der rechten Hand dessen, der auf dem Stuhle saß. Und da es das Buch nahm, da fielen die vier Tiere und die vier und zwanzig Aeltesten vor das Lamm, und hatten ein jeglicher Harfen und güldene Schalen voll Räucherwerks . . . Und sangen ein neues Lied.“

Sobald Illustratoren und Maler diese Szene darstellen, geben sie den 24 Alten Harfen, Zupf- und Streichinstrumente mit, gelegentlich auch Blas- und Schlaginstrumente. Am genauesten halten sich die ältesten Bibelillustratoren an die Worte der heiligen Schrift[2]. So sieht man in einem Beatus aus dem 11. Jahrhundert (Bibl. nat. Paris)[3] die 24 Alten mit Fideln in der linken Hand, die sie am Hals festhalten. Die Instrumente sehen noch ganz lautenmäßig aus, zeigen aber schon die charakteristischen Segmente der *F*-Löcher (Abb. 1). Man erkennt 3—4 Wirbel für die Saiten und einen Saitenhalter in Halbkreisform[4].

Deutlicher als in dieser Darstellung sind die Fideln bei der gleichen Szene in der Bibel von Sant Pere de Roda ausgemalt[5]. Der Korpus ist bei einigen In-

---

1 Vgl. Wieland Schmidt, Die 24 Alten Ottos v. Passau. Berl. Dissertation, noch ungedruckt. Dem Verfasser bin ich für Überlassung der Arbeit und viele Ratschläge von Herzen dankbar.

2 Bei Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien in kirchlichen Bauten vom 4.—13. Jahrhundert, IV, 238, sind die Alten mit Kronen, doch ohne Instrumente dargestellt.

3 Wilhelm Neuß, Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration, Münster, Taf. LXXXVIII.

4 Die Reproduktionen lassen Einzelheiten nur schwer deutlich werden.

5 W. Neuß, a. a. O., Taf. CLV.

strumenten lautenmäßig, bei andern scharfwinklig zugespitzt (Abb. 2 und 3)[1]. Der Hals setzt unmittelbar, wie angeschnürt, an und läuft in eine Wirbelscheibe aus, die kreisrund oder auch rhombenartig zugeschnitten ist. 3—4 Wirbel entsprechen der deutlich sichtbaren Zahl der Saiten. Diese werden durch einen querliegenden Riegel gehalten, der rechts und links von zwei Spiralen gestützt wird.

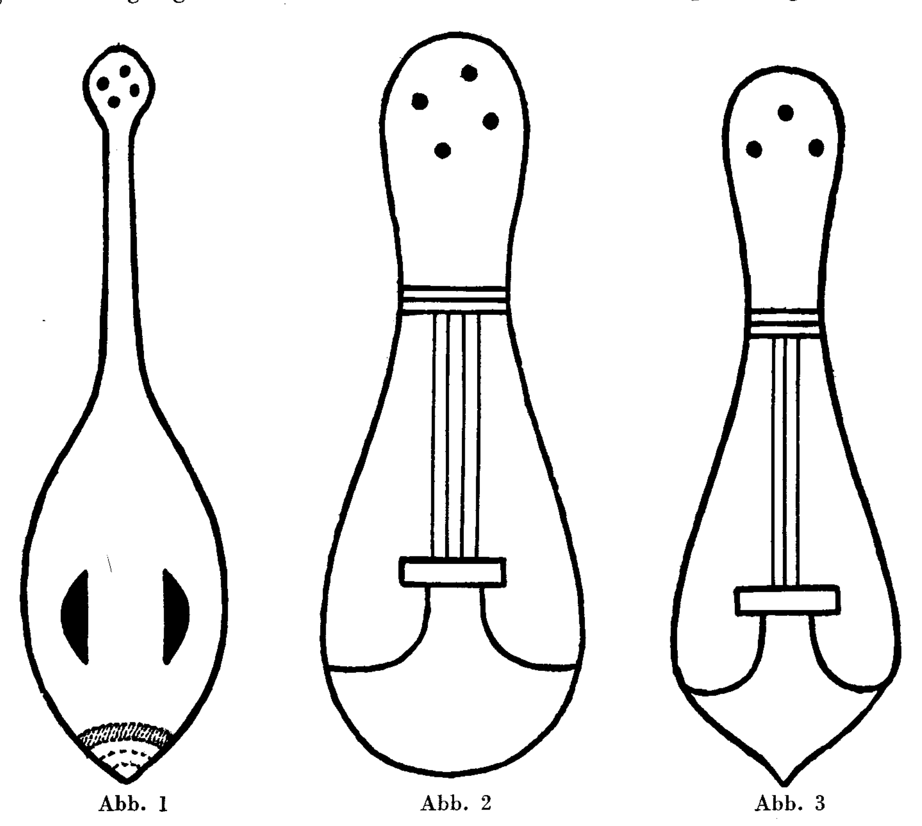


Abb. 1 Abb. 2 Abb. 3

An der Ansatzstelle des Halses ist deutlich eine sattelartige Vorrichtung zur Abgrenzung der Grifflage zu sehen. Nach diesem Sattel hören die Saiten bei allen Fideln auf. Man kann sich das nur so erklären, daß die Saiten über den Sattel laufen und nach hinten durchgezogen werden, um an rückständigen Wirbeln, wie sie auch die türkische Fidel besitzt, aufgehängt zu werden.

Eine merkwürdige Form zeigen die Instrumente, die im Beatus des Facundus aus San Isidoro in Léon (Bibl. nac. de Madrid), der 1047 geschrieben wurde[2], abgebildet sind. Die um leere Stühle gruppierten Alten bekommen lautenartige Instrumente in die Hand, die sie gemeinsam spielen. Röhrenartig, fast einem Langfäßchen gleich, ist der Körper geformt (Abb. 4). Am oberen und unteren zusammengezogenen Boden befinden sich Schnürungen oder Ringspannen, die auch die Saiten zu halten scheinen. Der lange linealmäßige Hals mit rechtwinkliger Wirbelstange trägt oben drei nagelartig herausragende Wirbel, an denen die

---

[1] Die Zeichnungen fertigte Herr Ernst Boucke an, wofür ich ihm auch an dieser Stelle danke.

[2] Neuß, a. a. O., Taf. CXI. Der Verlauf der Saiten am Hals entlang läßt sich nicht verfolgen.

Saiten befestigt sind. Ein kreisrundes Schalloch ist wie bei der Laute eingeschnitten. Die Linke greift, während die Rechte zupft. In der ganzen Konstruktion erinnert das Instrument an den Tanbur mit seinem Langhals und den typischen *T*-Wirbeln, nur ist der Korpus rohrartig zusammengefügt nach Art der Röhrengeige. Wir kennen aus dem Mittelalter die verschiedensten Lautenformen, so die beinahe mannshohen Instrumente mit Wirbelscheibe oder Krone, die im Stuttgarter Cod. bibl. fol. 23 abgebildet sind[1], aber kein Instrument hat die runde Faßform wie in der Madrider Illustration.

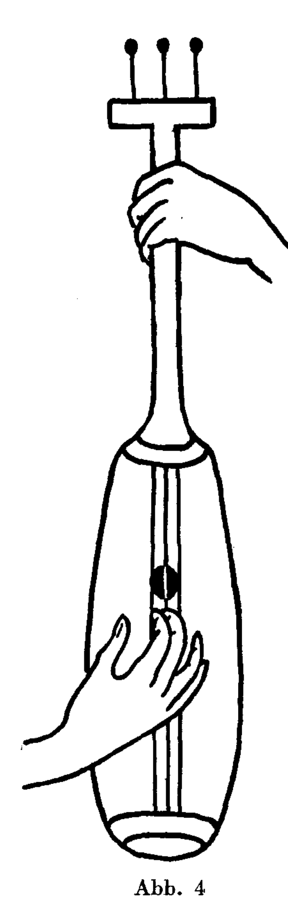


Abb. 4

In der Skulptur bilden die 24 Alten ein dankbares Gebiet der Darstellung. Man findet sie neben Heiligen, Propheten und Jüngern, und immer haben sie ihre Instrumente bei der Hand, meist Harfen, Fideln und Psalterien. Nur eine kleine Zahl von ihnen, die in Reproduktionen leicht zugänglich sind, will ich kurz anführen, so die Darstellung der 24 im Tympanum von Moissac (12. Jahrhundert)[2]. Sie spielen die bereits bekannten Fidelformen mit schmalerem bzw. größerem keulenartigen Korpus und rundem bzw. rhombischem Wirbelkopf. 1—5 Saiten laufen über einen Steg in Höhe der Schalllöcher und werden vom Saitenhalter festgezogen. Fast gleichartig sehen die Fideln aus, die die Alten in Ripoli, St. Denis, Ivry-la-Bataille, Aulnay und anderen Orten in der Hand halten[3].

Von dieser Art unterscheidet sich scharf die Geigenform mit starker Einziehung der Körpermitte[4]. Sie ist neben Harfe und Psalterium schon in St. Denis (Abbaye) deutlich zu erkennen. Die Einbuchtung gibt dem Körper die Form einer 8. Je zwei Schallöcher im Ober- und Unterbügel stärken die Resonanz. Rhombenkopf, 3 Saiten, Saitenhalter und Steg in der Mitte des Körpers halten sich an die gewohnte Form. Oft bekommen die Instrumente eine ornamentale Weitung an der engsten Stelle, so daß das Profil des Korpus dieser Linie gleicht[5]:) }

[1] Bl. 55ᵃ, 83ᵃ, 108ᵃ, vgl. Nachlaß Buhle, Berl. Staatsbibliothek.

[2] A. Kingsley-Porter, Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads IV, 339. Moissac, St. Pierre, Tympanum.

[3] Ebenda V, 584, 585, 587. Ripoli, Santa Maria; X, 1400. St. Denis, Abb.; X, 1474, 1476, 1477. Jvry-la-Bataille, Abb.; VII, 979. Aulnay, Saint Pierre; vgl. X, 1499. Vermanton (undeutlich in der Reproduktion); VI, 687. Santiago de Compostela, Catedral (David mit Fidel und Bogen); IX, 1400, 1401, 1402. St. Guilhelm le Désert.

[4] Vgl. Die 24 Alten in Notre Dame, Hauptportal, Geigenspieler.

[5] Ebenda X, 1502. Angers, Cathédrale. Galpin, Old English Instruments of Music, p. 87.

Zu diesen Instrumenten kommen nun noch, wie wir gesehen haben, Harfen hinzu, auch Rotten[1] und Drehleiern[2]. Am besten finden wir sie alle in der Darstellung der 24 Alten in der Kathedrale von Santiago de Compostela zusammen[3]. Hier sind wieder die beiden typischen Fidelformen vertreten, die ovale mit Rhombenkopf und flachem Korpus und die Geigenform mit eingezogener Körpermitte und der eben erwähnten ornamentalen Linie. Alle Fideln haben 3 Saiten, Steg und Saitenhalter. Verschieden sind nur die Schallöcher, einige besitzen zwei in der Körpermitte, andere 2 im Ober- und dazu 4 kleine kreisrunde Löcher im Unterbügel. Harfen und Psalterien zeigen die gewohnte Form.

Die Drehleier, die mit ihrem großen Korpus oft nicht mehr von einem regiert werden kann, wird hier von zwei Alten gespielt. Sie hat die gleiche Form wie die Achtfidel und auch die beschriebene Verzierung, ist aber von kleinen Schallöchern in der Decke ganz durchzogen. Der lange Hals weist die gleiche Durchbrucharbeit auf. Die Saiten, 3 an der Zahl, werden vom Saitenhalter nach moderner Art gehalten, laufen über Steg und Rädchen und bei der Ansatzstelle des Breithalses im Innern zu den unsichtbaren Wirbeln. Die Knöpfe, von denen ungefähr 10 zu zählen sind, liegen unmittelbar am Hals und werden mit beiden Händen heruntergedrückt, um die Saiten zu verkürzen. Auch die Drehleier, die in Soria dargestellt ist, wird von zwei Alten gespielt; der eine kurbelt, während der andere mit beiden Händen die Tastenknöpfe bedient[4].

Sind diese Drehleiern unmittelbar aus der Achtfidel oder der Geigenform abgeleitet, so gibt es ebenso viele Verwandte der ovalen, keulenmäßigen Fidelform. Ein frühes Beispiel dafür bringt ein „Alter" am Hauptportal von Notre Dame. Sein Instrument gleicht äußerlich einer großen Fidel in herkömmlicher Art. Hals und Körper gehen ineinander über, doch ist über die Saiten am Hals ein Brettchen gespannt, das den oberen Teil der 4 Saiten verdeckt. Seitlich befinden sich 6 Knöpfe zum Niederdrücken. Rädchen, Saitenhalter und rhombenartige Schallöcher vervollständigen das Instrument. Die Kurbel ist abgebrochen.

Beide Formen der Drehleier[5] haben sich bis ins 18. Jahrhundert nebeneinander behauptet. Die Grundgedanken der Konstruktion, einmal die Zudeckung der Saiten, wie wir sie am Hals gefunden haben, und zweitens die Einfügung von zwei großen tellerrunden Ausschnitten auf Ober- und Unterbügel, wie sie das Instrument in Soria erkennen läßt, haben zu den verschiedensten Umbildungen geführt.

Die Instrumentenfamilien, die wir bisher gefunden haben, kehren auch in apokalyptischen Handschriften wieder. In einer französischen Apokalypse

---

[1] Ebenda X, 1490. Provins, St.-Agoul (undeutlich in der Reproduktion).

[2] Ebenda IV, 734/35. Toro (Zamora), Catedral; VI, 780, 784. Estella (Navarra), San Miguel; VI, 795, 798. Soria, Santo Domingo; VI, 799/800. Sepuloeda, Santa Maria (undeutlich).

[3] Ebenda VI, 822, 824, 825, 826, 827, 828. Santiago de Compostela, Catedral.

[4] Ebenda VI, 795, 797, 798. Soria, Santo Domingo; vgl. auch VI, 780. Estella, Drehleier in Kastenform (undeutlich).

[5] Die Geigenform findet man z. B. noch im Hortus deliciarum (12. saec.), in München, Staatsbibl. Clm 3900 c., p. 61 (13. saec.), die alte Fidelform in München, Univ.-Bibl., Ms. 24, 4⁰ (13. saec.). Vgl. Sammlung alter Musikinstrumente, Berlin; Basel, histor. Museum u. a.

des 13. Jahrhunderts[1] werden die 24 Alten in Gruppen aufgeteilt; bei jeder gibt es Instrumente: auf fol. 6v in der linken Gruppe oben: Fidel, Harfe und Drehleier, in der rechten: Harfe und Psalterium, und unten links: Busine, Fidel und Positiv, rechts: Busine. Auf fol. 7v haben die Alten nur Harfen und Fideln bei sich. Die Harfen behalten ihre typische Dreieckform mit starkem Resonanzkörper, gebogener Stange und geschwungenem Hals. Man kann an



Abb. 5

einzelnen Instrumenten 12 Saiten zählen, die mit der Rechten und Linken gegriffen werden, und sogar die Griffe und angerissenen Saiten bestimmen — so scharf ist die Zeichnung (Abb. 5). Das Psalterium hat geschwungenen, etwa trapezartigen Resonanzkörper mit Schalloch und darüber gespannten Saiten, die mit dem Finger gezupft werden (Abb. 6). Die Businen zeigen die typische langgestreckte Trompetenform mit 2—3 umlaufenden Ringen. Besonders klar ist das

[1] L'apocalypse en français au XIIe siècle. Publiée par L. Delisle et P. Meyer, Reprod. phototypique, Paris 1900.

Kesselmundstück zu erkennen. Bei allen Fideln sind 4 Wirbel auf kreisrunder oder rhombischer Wirbelplatte, Steg und ein beinahe modern anmutender Saitenhalter zu finden. In der Form unterscheiden sich deutlich Keulenform mit *C*-Löchern ohne Einziehung der Körpermitte und Geigenform mit *F*-Löchern (Abb. 5 rechts oben und Abb. 6 links oben). Am Hals, dicht unter der Wirbelscheibe sitzt



Abb. 6

der Sattel, am klarsten zu erkennen bei der Fidel, die neben der Drehleier abgebildet ist (Abb. 6). Es ist eine Art Querriegel, der über den Sattel gelegt ist, um die Grifflage zu kennzeichnen. Diesmal sind auch die Streichbogen nicht vergessen. Der Alte, der neben dem Positiv sitzt, hält den Bogen in der Rechten, eine dicke, nur am oberen Ende gebogenen Stange, die er zwischen den Fingern so hält, daß Zeige- und Mittelfinger auf der Stange, die anderen mit dem Daumen darunter liegen, eine bequeme Haltung, sobald das Instrument auf den Schoß gestützt oder nach unten gehalten wird. Der andere Bogen, der bei der lauten-

förmigen Fidel zu sehen ist (Abb. 5 rechts) zeigt deutlich einen Griff am Unterende. Der Bezug wird von der Spitze bis zum Griff scharf gespannt und an einem ausgeschnittenen Holzzapfen festgehalten. Die Handhaltung scheint die gleiche wie beim andern Fidelspieler zu sein[1]. Wird der Bezug durch die Hand mitgespannt, dann greifen die Finger gerade so zu, wie man eine Stange umfaßt, also Daumen nach hinten, die anderen Finger krumm zusammengeschlossen. Ein solcher „Griff" ist in der Skulptur des König David in Santiago de Compostela (Catedral)[2] und bei den Alten, die in Soria (Santo Domingo)[3] dargestellt sind, zu sehen.

Die Drehleier (Abb. 6) ist nicht genau zu erkennen. Sie scheint vom Fideltyp abgeleitet zu sein mit Wirbelscheibe, die rosettenartig verziert und in der Mitte rund ausgeschnitten ist, mit Hals und Korpus, der 2 Schallöcher aufweist (vgl. oben S. 45). 3 Wirbel und 3 Saiten sind abgebildet und außerdem die große Kurbel, die seltsamerweise am Kopf angebracht ist. Sie muß also an einer langen Stange sitzen, die durch den Resonanzkörper hindurchläuft und das Rad für das Angreifen der Saiten trägt. Ein Alter dreht mit der Linken die Kurbel und der neben ihm sitzende scheint die kaum erkennbaren Tangentenknöpfe oder Tasten niederzudrücken. Diese Doppelbedienung der Drehleier, die wir schon erwähnt haben[4], erklärt sich aus der Größe des Instruments und aus der Spielart, die ein sicheres Festhalten auf den Knien nötig macht. Rad und Steg sind durch den Harfe spielenden Alten verdeckt.

Das Positiv, das zum ersten Male bei den Alten erscheint und damit die biblische Szene frei auslegt, wird von einem Alten gespielt und einem anderen scheinbar mit Luft versorgt. Man sieht nur die Vorderseite mit mehreren Registern von Pfeifen. Zwei große Pfeifen sind, wie auch sonst üblich, beiseite gestellt und haben die tiefen, oft gebrauchten Bässe zu geben, daran reihen sich die weiteren Pfeifen in etwa drei Reihen. Es lassen sich 16 Pfeifen in der vordersten, 8 in der zweiten und 1, die die letzte Folge andeutet, in der dritten Reihe zählen. Zur tonlichen Bestimmung, die sich auf Grund der Pfeifenlänge berechnen ließe, reicht die Darstellung, die mehr durch Konstruktion als durch Maße wirken soll, kaum aus.

In zwei englischen Handschriften der Apokalypse aus dem 13. Jahrhundert (Lambeth Palace und Brit. Mus. Ms. Add. 35166) finden wir wieder vorwiegend Streich- und Zupfinstrumente bei den 24 Alten[5]. Auf fol. 25v der ersten Handschrift spielen 6 Alte Harfe. Es ist das gleiche Instrument, das wir aus allen anderen Handschriften kennen, die Irische Harfe mit 10—14 Saiten. In der zweiten Handschrift sind die Alten in Gruppen geteilt; viele halten wieder Instrumente in der Hand. Neben der Harfe erscheint das Psalterium, einmal

---

[1] In der Abbildung sind die darüberliegenden Zeige- und Mittelfinger klar durchgezeichnet. Ob die anderen nun darunter liegen sollen, ist schwer zu entscheiden, da das Stangenende fast an das untere Ende der Hand gelehnt scheint.

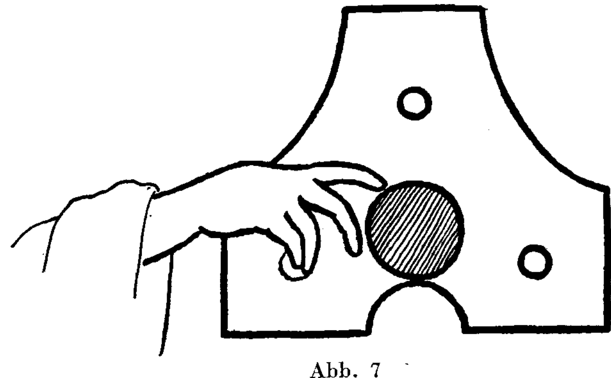
[2] Kingsley Porter VI, 687. Sehr schön ist hier die Fidel durchgearbeitet, mit verziertem Saitenhalter, hoch hinaufgerücktem Steg, 3 Saiten und Rhombenkopf.

[3] Ebenda VI, 797.

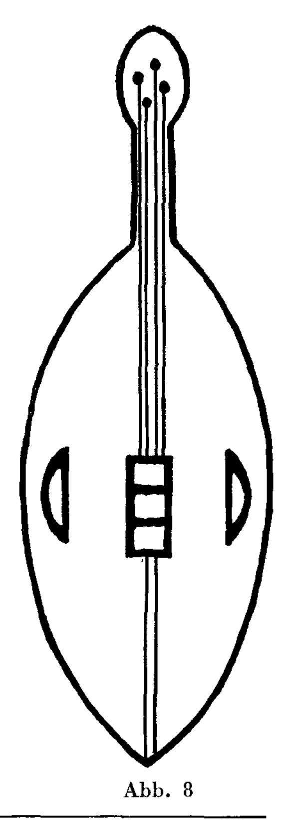
[4] Vgl. auch C. Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, S. 163 (nach Buhle). Leiden, Univ.-Bibl., Ms. 318. Psalterium des hl. Ludwig.

[5] Beide Handschriften in Photokopie auf der Berl. Staatsbibl. Herrn Dr. Alb. Boeckler bin ich für den Hinweis auf diese Quellen zu Dank verpflichtet.

in gewohnter Trapezgestalt (fol. 4v) mit 7 Saiten, ein andermal (fol. 6r) in gebogener Form mit einem großen und 3 kleinen Schallöchern. Das Instrument wird mit dem Zeigefinger gezupft (Abb. 7).


Abb. 7

Die Fideln, die zahlreich vertreten sind, haben Keulen- (fol. 5v, 4v, 6v) und Geigenform (fol. 4v, 6v). Die keulenartigen Instrumente gleichen den früher beschriebenen, sie besitzen 4 Wirbel und Saiten, runde Wirbelscheibe und Schallloch-Segmente. Die geigenartigen zeigen die typische Einbuchtung in der Körpermitte, die wieder durch eine Verzierung ausgeglichen wird (vgl. S. 44), und kleine kreisrunde Schallöcher. Bei allen Fideln sind deutlich kleine und auch größere Brettchen zu sehen, die unmittelbar an den Seiten hängen. Es handelt sich um verschiedene Formen des Saitenhalters. Auf fol. 4v ist er bei der Geige in abgeschnittener Form, bis in die Mitte des Geigenkörpers hinaufreichend, gezeichnet und bei der Lautenfidel auf dem gleichen Blatt sogar noch höher, weit über die Schallöcher hochgerutscht. Fol. 6v gibt den Saitenhalter mit 4 schwarzen Querstrichen, also wohl mit Verzierungen, in der Höhe der Schallöcher (Abb. 8). Da hier 4 Saiten bis zum Saitenhalter hinuntergehen und hernach 2 Saiten bis zum Knopf weiterführen, so besteht kein Zweifel darüber, daß das rechteckige Brettchen die Funktion des Saitenhalters zu übernehmen hat. Auch die Fideln auf fol. 5v und 6r bringen den Saitenhalter in gleicher Form und Höhe und in einer Größe, die ein Drittel und mehr der Saitenlänge ausmacht. Diese auffallende Erscheinung erklärt sich aus der Spieltechnik. Man streicht die Fideln gern hoch, weit über der Saitenmitte an. Dafür gibt es viele Beispiele, etwa den Fidelspieler von Douai (Bibl. publ. ms. 50 saec. XII), der auch einen großen Saitenhalter auf seinem Instrument besitzt, oder die Fidelspielerin von Straßburg (Bibl. des Priestersem. I Scr. 10 saec. XII), den prachtvollen König David aus St. Denis (Eglise abb. über dem Hauptportal saec. XII), der sein großes Instrument kurz unter dem Halsansatz streicht, u. v. a.[1]. Leider ist der Steg auf keinem


Abb. 8

[1] Vgl. „König David mit Fiedel", 12. saec., bei H. Besseler, Musik des Mittelalters (Handbuch d. Mw., Bücken), S. 103, Abb. 56, ebenda das bekannte Bild H. Frauenlobs, Taf. VII, das Stammbuch des Herzogs v. Berry, ebenda S. 151, Abb. 84, St. Albanspsalter, 12. saec., ebenda S. 94, Abb. 52, Nachlaß Buhle, a. a. O. u. v. a. Allerdings ist diese Spieltechnik nicht die Regel, man sieht auch Spieler, die in der Mitte der Saite, und auch noch tiefer streichen.

Instrument zu erkennen, so daß sich nicht sagen läßt, welche tonlichen Wirkungen durch diese hohen Saitenhalter erzielt werden sollen. Für die Spieltechnik wird diese Konstruktion, sofern der Maler nicht übertreibt, Erleichterungen mit sich gebracht haben.

Über die Businen, die auf fol. 4v und 6r abgebildet sind, ist wenig zu sagen. Sie haben die bekannte zylindrische bzw. allmählich sich weitende Röhrenform. Das Portativ, das ein Alter auf dem Schoße trägt, läßt sich schwer beschreiben, da es mehr angedeutet als ausgeführt ist. Hingegen bringen die beiden Drehleiern, die die Alten spielen, Formen, die bisher kaum irgendwo zu finden sind. Die Drehleier auf fol. 4v liegt in einem großen Kasten mit Verschnürungen oder Verzierungen und zwei Schallöchern (Abb. 9). Links vom Spieler sitzt die Kurbel,

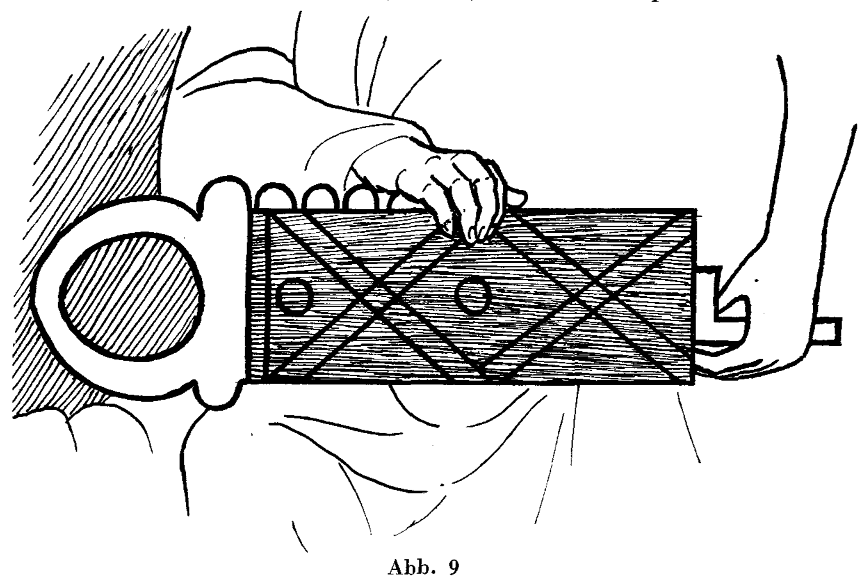


Abb. 9

rechts am Kasten eine große kreisrunde, reifenartige Öse. Oben am Kasten werden 3 Knöpfe sichtbar, die als Tasten gebraucht werden und die die im Innern des Kastens liegenden Saiten verkürzen[1]. Durch diese Einkapselung der gesamten Spielmechanik verschwinden störende Nebengeräusche, die gerade bei der Drehleier durch das rotierende Rädchen entstehen, und der Klang kann gedämpfter und klarer herauskommen. Die zweite Drehleier sieht noch merkwürdiger aus (Abb. 10). Die Reifenösen, die wir schon öfter beobachtet haben (S. 48), werden an beiden Seiten, rechts und links vom Kasten angesetzt[2]. Die Kurbel befindet sich merkwürdigerweise an dem Ösenrand. Man kann sich denken, daß der Spielapparat im Innern des Kastens liegt, daß die schwarze Stelle das Rad birgt, und schließlich auch, daß das Gewand des Alten die Spielknöpfe verdeckt und die vier Löcher als Schallöcher dienen, aber unmöglich ist, daß die Kurbel an der Öse hängt. Entweder ist die Zeichnung falsch, d. h. die Öse ist nicht offen und durch-

---

[1] Eine ähnliche Kastenform zeigt das Loutvell-Psalter, 14. saec. Abb. bei F. W. Galpin, Old English Instruments of Music, p. 106.

[2] Daß es leere Reifen sind, sieht man deutlich an dem durchscheinenden Hintergrund.

sichtig, sondern nur eine ornamentale Verschönerung oder ein Schalloch auf einem geschlossenen Kasten (wie oben), oder aber die Kurbel setzt durch Übertragung eine an anderer Stelle liegende Welle in Bewegung. Wenn dies auch kaum anzunehmen und bei der leichten Bauart der Instrumente nur schwer durchführbar ist, so wäre jenes eher möglich und im Hinblick auf die andere Kasten-Drehleier und ähnliche Formen[1] auch wahrscheinlich.

Daß auch die Crwth (fol. 4v) nicht ganz in der Zeichnung stimmt, ergibt sich aus den 4 Saiten, die nur über dem Resonanzkasten gespannt sind und den Bügel mit Querstange einfach frei lassen. Ein kleines Positiv, das noch zu sehen ist, zeigt 4 größere nach der Höhe geordnete und 6 gleich hohe Pfeifen. Durch die Haltung der dabeisitzenden Alten werden Tasten und Balg verdeckt.

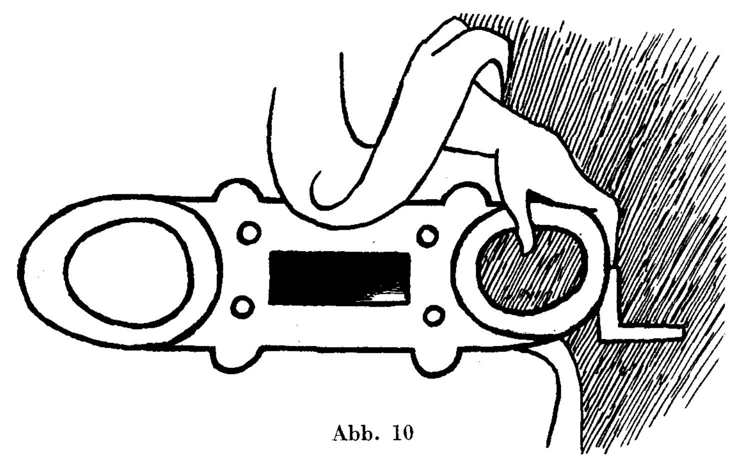


Abb. 10

Auch die 24 Alten, die in der Zwiefaltener Handschrift des 12. Jahrhunderts abgebildet sind[2], halten ihre Instrumente in der Hand, ohne sie zu spielen. Da sie in der Rechten Lampen oder Rauchfäßchen tragen, bleibt für die Linke nur ein Zeigen der Instrumente übrig. Wir zählen 7 Fideln, 9 Psalterien, 8 Rotten. Die Fideln haben die bekannte Keulenform, Segment-Schallöcher, etwa 2—3 Saiten mit deutlicher Abgrenzung des dreieckigen Wirbelkopfes und kurze moderne Saitenhalter. Die Rotte ist mit etwa 4 Saiten bezogen und läßt deutlich den gleichen Saitenhalter wie die Fidel erkennen. Wirbel sind nicht besonders gekennzeichnet, auch sonst ist die Zeichnung schematisch durchgeführt. Die Psalterien zeigen einfachste Dreiecksform mit 7—8 Saiten und Wirbeln.

Viel reicher, genauer und interessanter ist das große Wandgemälde, das in der Burg Karlstein in Böhmen erhalten ist und das die 24 Alten mit vielen merkwürdigen Instrumenten darstellt[3]. Leider ist das Bild, das um 1350 gemalt wurde, stark beschädigt, so daß man nur wenige Instrumente genau erkennt (Abb. 11). Aber schon diese geben Einblick in ein reiches Instrumentarium von Streich- und Zupfinstru-

[1] Vgl. das Instrument bei Kingsley-Porter VI, 798.

[2] Karl Löffler, Schwäbische Buchmalerei, Augsburg 1928, S. 37 u. Taf. 19.

[3] Josef Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen, Prag. Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens. Veröffentlicht von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen I, S. 22—25, 31—36, 72—75, Taf. 45.

menten. Gleich der Alte, ganz unten rechts, hält eine prächtige Mandola in der Hand; sie hat zurückgebogenen Wirbelkasten, seitenständige T-Wirbel, unterständige Saitenbefestigung, Steg, reich verzierte Rose, etwa 4 Saiten und flachen Körper, der

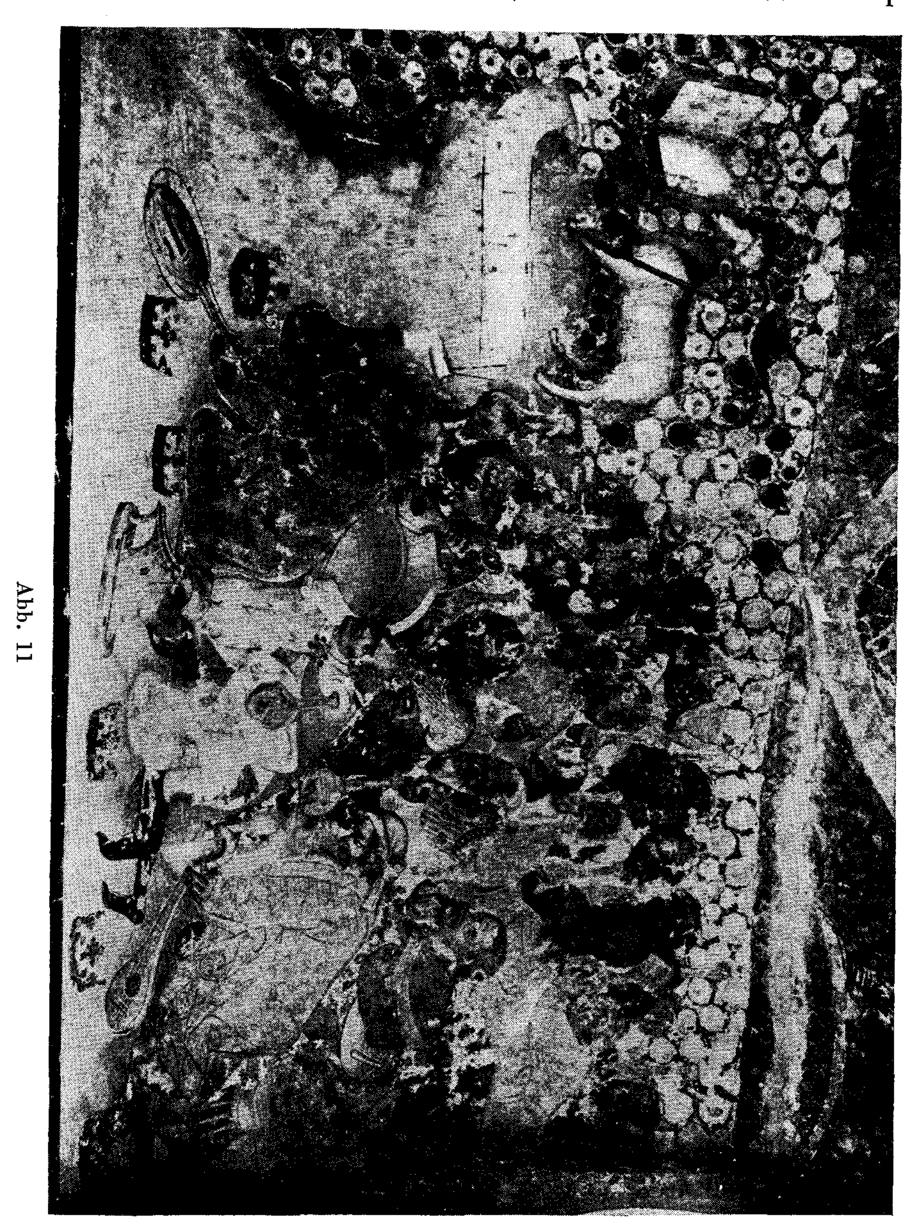


Abb. 11

unmittelbar in den Hals übergeht. Fast gleicht sie der Lautenart auf Borneo, dem Gambus, dessen ganze Haltung hier wiederkehrt[1], auch dem Rebec steht sie nahe, mit dem sie die unterständige Saitenbefestigung teilt. Merkwürdiger noch ist das Instrument, das der Alte neben ihm in der Hand hält, eine Mischung von

[1] Vgl. Abb. 78, S. 210 bei C. Sachs, Handbuch der Instrumentenkunde.

Psalterium und andern Instrumenten. Man sieht deutlich den Schallkasten mit länglichen Schallöchern, Stange und Hals, aber ebenso auch eine flossenartige Resonanzwand zwischen Hals und Boden. Die Saiten laufen schräg herab vom Hals zu einer am Boden festgemachten Stange. Leider ist nicht zu erkennen, wie das Instrument gespielt wird, so daß man es kaum einem bestimmten Typ zuordnen kann.

Das Instrument links unten an der Erde gibt eine gute Vorstellung von dem ausgebildeten Fideltyp des 14. Jahrhunderts. Der Korpus ist flach, Zargen umspannen ihn, der Hals angesetzt, die Wirbelplatte mit vorderständigen pflockartigen Wirbeln besetzt. Die Schallöcher sind ebenso deutlich wie der lange Saitenhalter und der kurz dahinter sitzende Steg. Sieht man die Reihe der Alten weiter durch, so findet man noch zwei schöne Psalterien, von denen eins mit dem Finger gezupft wird, und lauten- und mandolenartige Instrumente, die in Einzelheiten schwer feststellbar sind. Bei dem einen (in der Mitte, etwas nach links) werden die Querriegel sichtbar, auch die an den geschwungenen Schultern abgesetzte fünfeckige Gestaltung des mit großem Schalloch versehenen Korpus und schließlich der zurückgebogene Wirbelkasten, bei andern wieder ist die Form der alten Fidel mit gerader Wirbelplatte herauszulesen und einmal (ganz rechts) auch der richtige Lautenkörper mit Querriegel. Im ganzen zeigt diese böhmische Quelle eine Fülle von südlichen, besonders arabischen und östlichen instrumentellen Einwirkungen.

Eine schöne Mandola spielt ein Alter auf einer holländischen Miniatur aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts (Abb. 12)[1]. Sein Instrument (links auf dem Bild) hat den typischen rückgeschwungenen Wirbelkasten mit 5 seitenständigen Wirbeln, den eleganten Korpus und 5 Saiten. Es wird mit einem Plektrum oder Federchen angerissen. Rechts spielt ein anderer Alter die Fidel, die keine Einbuchtungen am Mittelkörper zeigt, eher kahnartig gebaut ist. Die 3 Saiten, die an zu tief gerutschten Wirbeln aufgezogen sind, werden unten primitiv an 3 Knöpfen festgemacht. Der Saitenhalter wird dadurch unnötig. Der Alte streicht wieder recht hoch über den Schallöchern und benutzt als Bogen eine gebogene Stange, die unten in einen festen Stab als Griff ausmündet. Die Saitenhaare sind unten, wo meist eine Astteilung benutzt wird, festgebunden. Zusammenfassend können wir 3 Formen des Bogens unterscheiden: 1. den einfachen gespannten Bogen [2], 2. den Bogen mit Griff [3], 3. den Bogen mit Krummspitze [4]. Der Griffbogen Nr. 2 (vgl. Abb. 12) ist unter allen der häufigste. Weiter werden Harfe und Busine[5] gespielt.

---

1 Willem Vogelsang, Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Straßburg, S. 36 u. Taf. 6.

2 Cathedral of Peterborough, 15. saec., Paris, Bibl. nat. Lat. 11534, 12. saec. Nachl. Buhle, a. a. O.

3 Klosterneuburg, Stiftsbibl. Cod. 981, 11. saec., cod. 987, 11. saec. (primitiver), Paris, Bibl. nat. Lat. 1118, 11. saec. Berlin, St.-Bibl. cod. theol. lat., fol. 358, 11. saec. u. v. a. Mit verziertem, geschwungenem Griff Douai, Bibl. publ., Nr. 250, 12.—13. saec. Nachl. Buhle, a. a. O.

4 Nachl. Buhle, 50. Eleganter Klosterneuburg, Stiftsbibl., Nr. 987, 11. saec. Douai, Bibl. publ., Ms. 50, 11. saec.

5 Es ist schwer zu entscheiden, ob es sich um ein Metall- oder Holzinstrument handelt. Nach dem Mundstück und den aufgeblasenen Backen zu schließen, wird es sich wohl um eine Busine handeln, nicht um eine Schalmei (vgl. auch die Handhaltung).

Harfe und Fidel gehören auch bei den 24 Alten, die ein altkölnisches Tafelgemälde um 1450 darstellt, zu den nötigen Attributen[1]. Ihre Instrumente spielen sie durchweg in der gewohnten Armhaltung: den Unterbügel ans Schlüsselbein gelegt. Die Korpusmitte ist leicht eingebogen, die *C*-Löcher sind geschwungen, Saitenhalter und angesetztes Griffbrett deutlich. Wieder ist die Dreizahl der



Abb. 12

Saiten und die runde Wirbelplatte beibehalten. Der Bogen, der am unteren Ende, wo der Bezug aufhört, den bekannten Griff aufweist, wird zwischen Daumen und Zeigefinger gefaßt, während die andern Finger Strich und Gewichtslage stützen und regulieren.

Eins der schönsten und interessantesten Bilder der 24 Alten ist erst kürzlich in einem Coburger Codex entdeckt worden. Die 24 Alten, die in den schönsten Farben ausgemalt sind, vereinigen sich zu einem gemeinschaftlichen Konzert zu

[1] Abgebildet in der Zeitschrift für christliche Kunst, Düsseldorf 1910, 23. Jahrg., Taf. 1.

Ehren des Lammes Gottes[1] (Abb. 13). Die Handschrift, die Wieland Schmidt genau beschrieben hat[2], stammt aus Thüringen, wahrscheinlich aus Erfurt, und ist von Heinrich Czun 1448 geschrieben. Das Bild zeigt die wichtigsten Instrumente der Zeit im Zusammenwirken und in ihrer besonderen Spieltechnik. Unten in der Mitte sind drei Sänger dargestellt, die aus dem aufgeschlagenen Buch agnus dei, qui tollis peccata singen. Einer von ihnen, es ist der mittlere, stehende, schwingt dazu in der Rechten eine Glocke. Überhaupt ist die große Zahl von Glocken auffällig, die bei diesem „Konzert“ mitwirken. Der Alte ganz oben, zur Linken, hat gleich zwei dieser Glocken in der Hand, mit denen er abwechselnd in die Musik eingreift. Ein anderer, neben dem Mittelsänger unten, hält eine Stange hoch, an der zwei tellerartige Glocken fest aufgehängt sind. Mit einem Stab schlägt er sie nach den Erfordernissen der Musik. In der oberen Reihe hat ein Alter in jeder Hand zwei Schellen, geschlitzte Hohlkugeln, in denen kleine Rasselkörper liegen, die beim Bewegen gegen die Wand schlagen und „schellen“. Auch der Alte, der rechts unten mit der Hand auf die Sänger weist, scheint eine Art von Schlagrassel zu spielen. Im unteren Teil befinden sich ein oder mehr Steinchen, die beim Schütteln des Instruments anschlagen und rasseln. Der kronenartige Zackenaufsatz kann der Klangverstärkung dienen. Allerdings ist nicht ausgeschlossen, daß das Instrument auch als Rauchfaß benutzt wird, zumal diese Fäßchen oft ähnliche Formen annehmen[3]. Schließlich finden wir oben links noch einen Alten beim Spiel eines Triangels. Er schlägt es mit einem Metallstäbchen an. An dem Unterschenkel des Instruments befinden sich zwei Klirringe. Insgesamt sind also 5 Glocken- und Rasselspieler tätig. Hierzu kommt noch ein Alter mit zwei um den Gürtel gebundenen kleinen Pauken, die mit 2 Schlegeln geschlagen werden.

Bei den Streichern gibt es zunächst die Fidel, diesmal mit besonderem Griffbrett, aber ohne Saitenhalter. Die 3 Saiten scheinen wieder an Knöpfen befestigt zu sein. Der Streichbogen besteht aus einem einzigen Krummbogen, und wird an der Stelle, wo die Streichhaare festgehalten werden, umfaßt. Der Spieler streckt den Zeigefinger aus, um die Streichbewegung möglichst gleichmäßig zu bringen. Den gleichen Bogen benutzt ein Alter beim Spiel des Trumscheit. Er richtet den vierkantigen Korpus des Instruments in die Höhe und greift und streicht wie auf der Fidel. Der Steg ist leider vergessen.

Unter den Zupfinstrumenten sehen wir neben der Fidel eine besonders hübsche mit einem Plektrum angerissene Laute mit abgeknicktem Wirbelkasten, Querriegel, Rose und 5 Saiten. Eine Mandola mit zurückgeschwungenem Kopf

---

[1] Coburg, Bibliothek des Gymnasium Casimirianum, Cod. 8789. Auf die Handschrift wies mich zuerst Herr Dr. Wiemer hin. Ihre Bearbeitung und Erforschung nach historischer und textkritischer Seite liegt in den Händen von Herrn Dr. Wieland Schmidt, der auch die Entstehungszeit und Herkunft festgestellt hat. Beiden Herren bin ich für ihre freundliche und stets bereitwillige Hilfe von Herzen dankbar. Auch Herrn Bibliothekar Rich. Zorn danke ich für die Bewilligung der ersten Reproduktion dieses in jeder Hinsicht einzigartigen Bildes.

[2] Veröffentlichung noch nicht erfolgt, vgl. S. 42, Anm. 1.

[3] Solche Rasseln fand ich bei Musikinstrumenten aus Bolivien und Peru. Sie enthalten im oberen Becher Brennwerk zum Räuchern.



Abb. 13 Otto von Passau, Die 24 Alten
Coburg, Gymnasium Casimirianum, Cod. 8789, Bl. 3r

kleineren Formats spielt ein Alter, der dicht neben dem Lamm zu sehen ist; auch er benutzt eine kleine penna zum Anreißen der Saite. Ein Psalterium mit 3 Rosen in Spatenform wird von einem Alten, der unten links sitzt, gezupft. Ein zweites, in Kastenform mit Rose, 2 hohen Stegen und 5 Saiten, die an Knöpfen angebunden sind, wird mit zwei Stäbchen geschlagen, also in der Art des späteren Hackebretts. Von den beiden Harfen, die die Alten spielen, ist die eine in der üblichen Form gebaut, die andere dagegen sieht aus wie ein auf dem Kopf stehendes A. Der Querbügel, der an die Rotta erinnern könnte, ist für die Harfe ungewöhnlich, ebenso der seitlich geschwungene Hals mit Wirbelplatte. Man zählt 7 Wirbel und Saiten. Die Konstruktion läßt sich nur erklären, wenn man an der dem Spieler zugekehrten Seite des Halses Pflöcke annimmt, die die Saiten am Hals entlang zu den Wirbeln führen. Offenbar handelt es sich um eine Weiter- und Umbildung der alten Rotta, die nach Harfenart gespielt wird.

Unten links ist ein besonders hübsches Instrument zu sehen: ein kleines Klavichord. Im Gegensatz zu den aus dem Psalterium abgeleiteten Instrumenten[1] ist das Klavier hier in einem kleinen Kasten untergebracht, dessen mit einer Schnur festgehaltener Deckel nach hinten aufgeschlagen ist. Der Saitenbezug, der nur wenige Saiten andeutet, liegt quer zu den Tasten. Diese lassen etwa 12—13 weiße und 7 schwarze Tasten erkennen, ohne daß sich die Anordnung genau ablesen ließe. Ungefähr acht Tastenhebel sind zu sehen, die hinten zungenartig gebogen sind. Diese Zungen stellen die Tangenten vor, die die Saiten anschlagen. Es wird zwar nicht ganz deutlich, ob die Saiten angerissen oder angeschlagen werden, da die Zeichnung nur das Wesentliche des Instruments angibt, doch ist anzunehmen, daß eine Dockenvorrichtung zu besonderer Hervorhebung in der Darstellung geführt hätte. Das Instrument wird auf dem Schoß gehalten und mit der Rechten gespielt, ähnlich wie das Portativ. In dieser Kastenform ist das Instrument bisher das älteste, von dem wir Kunde haben.

In der rechten Ecke unten spielt ein Alter eine Drehleier, die äußerlich die Form einer großen Geige zeigt. Die Kurbel am Ende wird mit der Rechten gedreht. Die 3 Saiten laufen vom rhombusartigen Wirbelkopf über die Rose zum Ende. Ihre Befestigung ist nicht kenntlich gemacht. Nur über der Rose liegt ein krummer bandartiger Schutz, den man aber nicht für den Saitenhalter in Anspruch nehmen kann, da er unmöglich mit seiner Schlangenbiegung die Saiten spannen kann. Diese laufen unter dem Schutzbrett über das Rad nach dem Kurbelende zu. Knöpfe sind nicht vorgesehen, der Alte greift vielmehr mit der Linken, und zwar mit dem Daumen über die Saiten und bringt so zu den Bordunbässen eine Melodie zustande. Wir haben hier die unmittelbare Umbildung einer Fidel zu einer Drehleier vor uns.

An Blasinstrumenten sehen wir die S-förmig geschwungene Trompete und neben dem Schellenspieler den krummen Zink. Fast könnte man die Kantelung am Korpus feststellen. Der Ansatz und die Haltung des Instruments sind allerdings nicht ganz zinkgemäß und lassen vielleicht auch die Deutung eines Block-

[1] Vgl. Galpin, a. a. O., S. 123. Sachs, Handbuch, a. a. O., S. 141 u. a. Abbildungen auch bei Oscar Bie, Das Klavier und seine Meister, S. 18/19 (aus dem Weimarer Wunderbuch).

flötenspiels zu, aber die Tatsache, daß noch heute Trompeter mit dieser Lippenstellung blasen können, und vor allem die leichte Krümmung des konisch gebauten Instruments weisen wohl mit Sicherheit auf den Zink hin. Einen geraden Zink bläst der Alte, der beim Trumscheit sitzt. Vier Grifflöcher sind zu sehen, eines scheint durch die greifende Hand verdeckt. Beim Harfenisten steht ein Schalmeibläser, der sein regulär mit 6 Grifflöchern ausgestattetes Instrument mit beiden Händen befingert.

Schließlich ist noch ein Portativ dargestellt, das ein Alter auf dem Schoß hält. Wieder beobachtet man die Ordnung der Pfeifen nach Art eines Kirchenbaus. Links stehen die großen tiefen Pfeifen, etwa 16 an der Zahl, in einem großen Turm, der oben und seitlich abgedeckt ist, jedoch mit großen Schallfenstern. Vorn stehen 4 Prospektpfeifen. Im Unterbau zähle ich ungefähr 16 Pfeifen, die der Größe nach angeordnet scheinen. Als Tasten sind 13 Knöpfe oder 14, wenn man das Niederdrücken einer Taste annimmt, angebracht. Blumenornamente schmücken das Instrument, das offenbar über 3 Register (untere Knopfreihe) verfügt. Der Balg ist verdeckt.

Ordnet man die Instrumente nach Gruppen, so ergibt sich ein Orchester von 7 Schlaginstrumenten (einschließlich Schellen, Rasseln und Pauken), 3 Streichinstrumenten (Fidel, Trumscheit und Drehleier), 5 Zupfinstrumenten (Harfe, Rottenharfe, Psalterium, Laute, Mandola), 1 Hackebrett, 2 Tasteninstrumenten (Klavichord und Portativ), Trompete, 2 Zinken, Schalmei und 3 Sängern, von denen der mittlere gleichzeitig eine Glocke bedient. Die Zahl der Spieler ist natürlich durch die heilige Schrift bestimmt, nicht aber Art und Zusammenstellung der Instrumente. Im Gegensatz zu allen bisher betrachteten Darstellungen der Alten stehen die Streicher weit hinter dem Schlagzeug zurück. Es scheint, als ob der Maler mehr ein pracht- und prunkvolles Konzert aller Musikinstrumente, als die Szene der Apokalypse darstellen wollte. Deshalb bringt er auch Zink und Schalmei, Klavichord und Trumscheit und vor allem die reiche Zahl der Glocken, gleichsam um den feierlichen Eindruck dieses Zusammenspiels der 24 Alten zu erhöhen.

Man könnte daran denken, daß jedem Alten, dem gern besondere Eigenschaften zugesprochen werden, auch ein besonderes Instrument zu eigen sein sollte. Bei der Verschiedenheit der Instrumente und ihrer mehr zufälligen als systematischen Aufstellung ließe sich das wohl annehmen. Aber meine Bemühungen, solche Verbindungen zu finden, haben bisher noch zu keinem Ergebnis geführt. So werden wir zunächst an eine große Musikszene zu Ehren Gottes auf allen und den schönsten Instrumenten zu denken haben. Gleichzeitig gibt das Bild aber auch einen Einblick in die Klang- und Farbenfreudigkeit der Zeit.

Es sind aus den apokalyptischen Darstellungen dieser Szene, die sich noch um viele erweitern ließen, nur die musikalisch und entwicklungsgeschichtlich interessantesten Bilder herausgenommen und betrachtet worden. Aber schon dieser erste Versuch, ein musikalisches Thema der Schrift in der Skulptur und Malerei im Zusammenhang zu besprechen, ergibt für Instrumentenkunde und Spieltechnik so wichtige Urkunden, daß unsere Kenntnis etwa von der Gestalt und Geschichte der Fidel und Drehleier oder der Psalterien und Tasteninstrumente wesentlich ergänzt und bereichert wird. Es wird eine weitere Aufgabe sein, die hier angebahnten Wege auf dem Gesamtgebiet der Ikonographie zu verfolgen und im Zusammenhalt mit literarischen Quellen zu einer Geschichte des Streichinstrumentenspiels auszubauen.

Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts

Von Dénes v. Bartha, Budapest

I.

Quellen und Probleme

Da es sich in den folgenden Ausführungen vorwiegend um quellenkundliche Fragen und Handschriftenbeschreibungen, also sozusagen philologische Untersuchungen handelt, so hätte die hier vorgelegte Arbeit vielleicht passender den Titel „Beiträge zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts" erhalten sollen; wenn wir uns doch zur etwas allgemeiner, umfassender gehaltenen Bezeichnung der Studien entschlossen haben, so geschah dies aus der Erwägung heraus, daß, wer immer sich, sei es auch nur mit einem Denkmal oder einer kleineren Denkmalgruppe des 15. Jahrhunderts eingehend beschäftigen will, die Probleme des Ganzen heute nicht mehr aus den Augen verlieren darf. Sobald sich aber der Forscher hier einen Überblick verschaffen will, muß er notgedrungen merken, daß zur Erfassung dieses nicht unbedeutenden Schrifttums noch sehr wenig geschehen ist, so daß sich hier jeder nicht nur die Einzelheiten, sondern auch die allgemeinen Richtlinien seiner Arbeit selbst erarbeiten muß.

Es kann von der hier vorgelegten Arbeit füglich nicht erwartet werden, ein in allen Teilfragen ausgearbeitetes, plastisch abgerundetes Bild von dem musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts, dieses geistig so außerordentlich bewegten Zeitalters, zu geben. Zu einer solchen zusammenfassenden Arbeit sind die Voraussetzungen durch Vorarbeit und Quellenforschung heute noch keineswegs geschaffen. Zunächst ist die Erforschung, ja sogar selbst die bibliographische Erfassung der bezüglichen Quellen noch sehr rückständig. Obwohl zu den grundlegenden Veröffentlichungen von Gerbert und Coussemaker[1] nun schon eine ganze Reihe ergänzender Einzelpublikationen hinzugekommen sind — wobei namentlich das 15. Jahrhundert verhältnismäßig weniger bedacht wurde, als die vorangehenden[2] —

---

[1] Die Scriptores werden im folgenden nur mit G. bzw. C., Band- und Seitenzahl zitiert.

[2] Eine Bibliographie der musiktheoretischen Wiegendrucke im Anhang zu J. Wolf, Caza, Tractato Vulgare del Canto figurato, Berlin 1922. Veröffentl. d. Musikbibl. P. Hirsch. 1. Sonstige neuere Literatur zum 15. Jahrhundert: Ramis de Pareia, Musica practica, ed. J. Wolf, Beihefte d. IMG 2 (mit den daran anknüpfenden Streitschriften von Burtius, Hothby und Gafurius). Gobelinus Person, ed. H. Müller, KJ XX, 177. K. Weinmann, Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae", Regensburg 1917 (auszugsweise schon in Riemann-Festschrift 1909, S. 267). Conrad v. Zabern, Cäcilia, Straßburg 1908; Festschrift z. Int. Kongreß f. Greg. Gesang, Straßburg 1905 (Vogeleis); Inhaltsangabe u. bibliogr. Daten MfM XX, 41, 95, 152. J. Wolf, Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts, AfM I, 329. Th. Kroyer, Die Musica speculativa

so können wir doch bei weitem noch nicht von einer auch nur annähernden Erschließung dieses Forschungsgebiets reden[1]. Selbst die Grundlage der Forschung, das genaue Aufnehmen und Registrieren der Quellen, ist noch sehr unzulänglich durchgeführt. An mehr oder minder gut veröffentlichten Texten ist ja nicht gerade wenig vorhanden; insbesondere in bezug auf das musikalische Schrifttum des 13. und 14. Jahrhunderts hat die neuere Forschung viel wertvolles Material beigebracht und viele Fragen geklärt[2], aber eine umfassende Bibliographie der diesbezüglichen Arbeiten gibt es noch nicht, so daß die neueren Forschungsergebnisse zumeist von Fall zu Fall zusammengesucht werden müssen. Sobald es sich darum handelt, den kritischen Quellenapparat zu einem bestimmten Text oder gar zu einer ganzen Textgruppe mit wissenschaftlicher Vollständigkeit zusammenzustellen, stößt man auf große Schwierigkeiten. Selbst zu den bereits im Druck vorliegenden Texten ist es schwierig, die handschriftlichen Belege nachzuweisen. Die von Gerbert und Coussemaker zumeist nur sehr summarisch angeführten handschriftlichen Vorlagen sind in vielen Fällen gar nicht mehr auffindbar. Und im Falle der zahllosen anonymen Traktate versagen auch die sonst zuverlässigen Handschriftenkataloge.

Es ist nicht angängig, sich nur auf das bereits veröffentlichte Material stützen zu wollen: die Angaben der Herausgeber und der vorhandenen bibliographischen Hilfsmittel[3] sind in vielen Fällen in dem Maße unbestimmt, ja zuweilen einander geradezu widersprechend, daß man — selbst im Falle einer zusammenfassenden Arbeit — ernsthafter Quellenstudien keineswegs entraten kann. Besonders im Zusammenstellen des philologischerseits geforderten kritischen Apparats zu einem neu herausgegebenem Text müssen auch handschriftliche Texte in weitestem Maße herangezogen werden. Daß diese Arbeit — in Anbetracht der Schwierigkeiten, die das Lesen spätmittelalterlicher Handschriften bietet — ganz besondere Eignung und Hingebung erfordert, ist ja zur Genüge bekannt. Erschwerend jedoch tritt noch der Umstand hinzu, daß infolge der oben gekennzeichneten Mängel der Bibliographie die einschlägigen Arbeiten kaum jemals mit der Hoffnung auf restloses Erfassen der Quellen in Angriff genommen werden können.

Natürlich würde auch auf diesem Gebiete nur eine umfassende kritische Quellenausgabe, das langersehnte Corpus scriptorum de musica völlige Klarheit schaffen

---

des Magisters Erasmus Heritius, Sandberger-Festschrift, München 1918, S. 65—120. B. Praspergius, übers. v. P. Bohn in Caecilia, Trier 1876—1877 (Druckausgaben s. Wolf, Caza, S. 89). J. Cochlaeus, Musica, u. d. Titel „Anonymi Introductorium musices" herausg. von H. Riemann, MfM XXIX, 147, XXX, 1. D. v. Bartha, Das Musiklehrbuch einer ungar. Klosterschule in der Handschrift v. Fürstprimas Szalkai, Budapest 1934. Beschreibungen bzw. Auszüge in Lafage, Essais de Diphthérographie musicale, Paris 1864 (Ugolino v. Orvieto 116—166, Nicolaus v. Capua 308—338, Johannes Ciconia 375—379). Über Ugolino auch KJ X, 19ff. (Kornmüller, Haberl). Paulus Paulirinus de Praga, ZMW VII, 259ff.

[1] Alte Drucke, die ich im Orig. (Staatsbibl. Berlin) benützen konnte, waren: M. Keinspeck, Lilium musicae planae 1496 (Beschr. MfM VIII, 21); Wolf, Caza, S. 82ff.; B. Praspergius, Clarissima plane atque choralis musice interpretatio, 1504. 1500, 1501 u. d. Titel „De musica chorali liber".

[2] Die Quellenkunde dieser Zeit jetzt am bequemsten in den Literaturnachweisen zu H. Besseler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931 (Handb. d. Musikwissensch.).

[3] Eitner, Quellenlexikon. Vivell, Initia tractatuum musices, Graz 1912. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, 1898.

können. In absehbarer Zeit wird jedoch voraussichtlich diese große Arbeit kaum zustande kommen. Die Forschungsarbeit kann aber dessenungeachtet auch jetzt schon in dieser Richtung einsetzen und zwar mit Aussicht auf Erfolg, wenn einerseits das bereits vorhandene Material kritisch gesichtet und verarbeitet, andererseits das noch unerschlossene handschriftliche Material in kleineren Gruppen, also schrittweise erarbeitet wird. Hierzu, zu dieser Art von Quellenbearbeitung möchten wir mit der vorgelegten Arbeit einen Beitrag liefern. Es versteht sich von selbst, daß dabei weder die des näheren untersuchte Handschriftengruppe für sich allein betrachtet werden kann, noch auch die Grenzen des in Frage stehenden Zeitalters, die Jahrhundertwenden 1400 und 1500 streng eingehalten werden können. Soll das Inhaltliche sowohl als das Formal-Stilistische dieser Quellengruppe allseitig und nach Möglichkeit in die Tiefe gehend durchdrungen und dargelegt werden, dann kann und darf von einer Heranziehung des gesamten bekannt gewordenen mittelalterlichen Musikschrifttums in weitestem Maße keineswegs Abstand genommen werden.

Eigentlich ist es befremdend, wie wenig bisher noch das musikalische Schrifttum des 15. Jahrhunderts zum Gegenstand eingehenden und systematischen Quellenstudiums gemacht worden war. Seit der klassischen Darstellung in Ambros'[1] drittem Bande hat eigentlich nur Hugo Riemann in seiner Geschichte der Musiktheorie eine größere Anzahl theoretischer Werke dieses Zeitalters unter einheitlichem Gesichtspunkt zusammenzufassen versucht. Dabei darf nicht übersehen werden, daß dieser Gesichtspunkt Riemanns — nämlich die Entwicklung der europäisch-abendländischen Lehre des mehrstimmigen Satzes aufzuzeigen — eigentlich nicht dazu geeignet war, das gesamte musikalische Schrifttum dieser Zeit zu umfassen, was ja auch nicht in der Absicht Hugo Riemanns lag. Für Riemann waren z. B. die Choraltraktate jener Zeit gänzlich ohne Interesse. Wenn man nun bedenkt, daß ein sehr beträchtlicher Teil der erhaltenen musikalischen Schriftwerke des 15. Jahrhunderts nur vom cantus planus handelt[2], so wird es klar und verständlich, daß Riemanns Darstellung dieses Schrifttum bei weitem nicht restlos zu erfassen vermochte.

Vom heutigen wissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen, hat sich die ältere Darstellung von Ambros die Unbefangenheit und Ursprünglichkeit der Betrachtungsweise besser gewahrt. Bei ihm steht noch durchaus die persönliche Note des Schriftstellers im Vordergrund; auf diese Weise ist es ihm gelungen, von Tinctoris' Schaffen z. B. ein überaus lebensvolles und wahres Bild zu bieten. Hier wird dann aber wiederum eine andere einseitige Blickrichtung der Betrachtungsweise offenbar: Tinctoris interessiert Ambros in erster Linie als eine der ersten Humanistengestalten unter den Musikschriftstellern jener Zeit: er schildert ihn inmitten der höfischen Renaissancekultur, er ergötzt sich an seinem klassisch geschulten Renaissancelatein. Bei Ambros wird eben alles historische Geschehen der Zeit auf die „im hellsten Licht gesehene“ Renaissance bezogen; das eigentlich mittelalter-

---

[1] A. W. Ambros, Geschichte der Musik, Bd. III, S. 140ff.: „Die Theoretiker und Lehrer“.

[2] Die Auswahl der seit Coussemaker veröffentlichten Schriften ist in dieser Hinsicht nicht maßgebend, da diese zumeist auf die Satzlehre oder die Notenschriftkunde gerichtet sind.

liche, mönchische oder nordische bleibt für ihn ohne Interesse, und so bekommen wir auch hier nur ein einseitig gesehenes Bild. — Die seit Ambros' Zeit immer mehr überhandnehmende Spezialisierung der Arbeit (besonders auch der Publikationstätigkeit) legte aber die Gefahr nahe, das Ganze dieses Schrifttums allmählich aus den Augen zu verlieren. Die einleitenden Studien zu den Textveröffentlichungen der neueren Zeit bestätigen durchaus eindeutig, daß der Sinn für den Zusammenhang der Quellen, für die systematische Erfassung größerer Quellengruppen stark zurückgegangen war. — Daß nun etwa in den letztverflossenen fünfzig Jahren die Schriftwerke des 15. Jahrhunderts die Forschung so wenig beschäftigten, hat auch wohl seinen guten Grund in der ganz außergewöhnlich regen Herausgeber- und Forschungstätigkeit, die sich auf die musikalische Praxis, auf die Stilkunde der Notendenkmäler jener Zeit richtete und die besten Kräfte der musiktheoretischen Forschung entzog. Im Allgemeinbewußtsein ist doch (und in den Grundzügen zweifellos mit vollem Recht) das Zeitalter der Niederländer als eine Epoche der musikalischen Praktiker schlechthin bekannt, die natürlich wenig mit spekulativer Theorie zu tun haben mochten. Nun war in der Durchforschung der niederländischen und der ihnen vorangehenden Schulen rein stilgeschichtlich noch soviel nachzuholen, daß die Theorie und das Schrifttum der Zeit vorläufig stark in den Hintergrund treten mußten. Diese Spaltung und Abwendung des Interesses wurde auch noch durch den Umstand mit bedingt, daß die Musiklehre des Spätmittelalters sich tatsächlich von der musikalischen Praxis ganz beträchtlich entfernt hat[1]. Heute sind wir schon dessen bewußt geworden, daß dadurch ihr Wert als Schriftdenkmäler, als Dokumente der Geistigkeit, der Musikauffassung in keiner Weise angetastet wird. Diese Erkenntnis hat sich aber erst in den letzten Jahrzehnten durchzusetzen vermocht.

In den Fällen, wo sich die musikgeschichtliche Forschung — ungeachtet der oben dargelegten Gründe — dennoch den Problemen der spätmittelalterlichen Musiktheorie zuwandte, standen vor allem zwei Dinge im Vordergrund des Interesses: die Theorie des Satzes (Diskantregeln, Arten des Kontrapunkts) und die Probleme der Notenschrift; es leuchtet ja ein, daß diese Probleme relativ reiche Ausbeute an Ergebnissen für die Praxis und für die Stilkunde versprachen. Während Hugo Riemann z. B. seine Aufmerksamkeit ganz besonders dem ersten Problemkreise schenkte, hat Johannes Wolf dem letzteren Spezialgebiet, der Notenschriftkunde, jahrzehntelang hingebungsvolle Forschungsarbeit gewidmet. Nun sind aber besonders in letzter Hinsicht die Zeiten der ars antiqua und der ars nova weitaus ergiebiger, als das 15. Jahrhundert, welches auf dem Gebiete der Notenschrift (zumindest der Vokalschrift) schon zu einer gewissen Festigung und daher Einförmigkeit gelangt war. So wird es auch verständlich, daß das Interesse der Forschenden auf dem Gebiete der Musiktheorie mehr auf die älteren Perioden gelenkt wurde.

Neuerdings ist nun auf diesem Gebiet, dem der Notenschriftkunde, auch in bezug auf das 13. und 14. Jahrhundert ein gewisser Stillstand eingetreten: die

---

[1] Von einigen fortschrittlich gesinnten Autoren, wie etwa Johannes de Grocheo, Adam von Fulda usw. abgesehen.

praktischen Denkmäler sind jüngst in solcher Zahl und mit solcher Energie — namentlich von Fr. Ludwig, J. Handschin und H. Besseler — zur Grundlage des Studiums gemacht worden, daß die Forschung diesbezüglich der Stütze durch die zeitgenössische Theorie oft entraten kann und dies bewußterweise auch oft tut. Unter solchen Umständen wäre es natürlich zwecklos, auf einer fortgesetzten Betonung der alten Theoretikerdaten zu bestehen, um so mehr, als bei der oben betonten oft nicht unbeträchtlichen Entfernung der Theorie von der Praxis die für letztere verwertbaren Daten sehr bald erschöpft sind. Dadurch wird aber der Blick geöffnet für solche Seiten und solche Probleme des mittelalterlichen Schrifttums, die bisher wenig oder gar keine Beachtung gefunden hatten: in erster Linie für die Ausführungen über das Gebiet, welches wir heute Allgemeine Musiklehre, genauer philosophisch-phänomenologische Grundlagen der Musik nennen und das im Schrifttum des Mittelalters, mit dem Schlagwort „quid sit musica (quae sint eius partes) et unde dicatur" eingeleitet[1], den musikalisch-technischen Ausführungen regelmäßig vorangeht und zum festen Bestand schriftstellerischen Gedankenguts überhaupt gehörte.

Diese Umstellung des wissenschaftlichen Interesses ist heute gar nicht mehr vereinzelt: sie fügt sich organisch ein in jene Geistesrichtung, die neuerdings die gedanklichen und künstlerischen Produkte des spätmittelalterlichen Kulturlebens nicht mehr vom Blickpunkt der Renaissance aus, als „Keime neuzeitlicher Betrachtung" usw. betrachtet wissen will, sondern ihren Eigenwert, ihre organische Gebundenheit in der mittelalterlichen Musikauffassung, im mittelalterlichen Geistesleben der Forschung zugrundelegt[2].

So scheint es heute an der Zeit, das musikalische Schrifttum des Spätmittelalters vom Gesichtspunkte der organischen Übernahme und Durcharbeitung überkommenen Gedankenguts zu betrachten, anstatt darin — wie es die Musikforschung der Vorkriegszeit zumeist tat — nur die Zeichen der Loslösung von der Überlieferung als „Fortschritte moderner Erkenntnis" besonders hervorzuheben. Es ist interessant zu beobachten, wie stark selbst in einer so grundlegenden und geistig hochstehenden Arbeit, wie H. Aberts „Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen" (Halle 1905) das Zeitgebundene der Auffassung hervortritt. Aberts Auffassung ist natürlich philologisch bestimmt; da er sich aber vorzüglich mit der Musikanschauung des frühen Mittelalters befaßt, so ist für ihn jene Tradition, deren Fortleben, Umformung und Umdeutung er mit dem ganzen Rüstzeug der klassischen Philologie nachgeht, vor allem die antik-griechische Gedankenwelt. Dieser gegenüber mußte natürlich das sich zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten erst stufenweise emporarbeitende frühchristliche Musikschrifttum zunächst als barbarische Vergröberung, als Verderbnis der antiken Tradition erscheinen, und es ist wohl zu verstehen, daß das erneute Hinweisen auf die antiken Quellen im Renaissancezeitalter den Philologen Abert mehr fesselte und ihm mehr Sympathie

[1] Z. B. Johannes de Garlandia jr., C. I, 157f. J. de Muris(?) Summa musicae, G. III, 193. Philipp de Vitry, C. III, 35. Theodoricus de Campo, C. III, 178.

[2] In diesem Belang sind wohl die Arbeiten von Huizinga, Herbst des Mittelalters; holländisch 1919, deutsch Leipzig 1923, und R. Stadelmann, Vom Geist des ausgehenden Mittelalters, Halle 1929, am meisten richtunggebend geworden.

abgewann, als die christliche Umdeutung derselben Ideen bei Cassiodor, Augustin und ihre christlich-abendländische Gefolgschaft.

Auch dem der Praxis entfremdeten Zug der mittelalterlichen Musiktheorie konnte H. Abert nur wenig Verständnis entgegenbringen: es ist bezeichnend, mit wie viel mehr Wärme er die musikalischen Aussprüche der Kirchenväter würdigt, in welchen er Männer der täglichen Praxis im Gegensatz zu den Theoretikern im engeren Sinne erblickt, als die Arbeiten der eigentlichen Musikschriftsteller von Fach, denen er jedes Verständnis für die zeitgenössische Praxis (die für Abert durchaus im Vordergrund des Interesses steht) absprechen muß. Daß es dem Forscher hier eigentlich nicht so sehr um die Würdigung des Schrifttums an sich, als um die Erforschung der praktischen Gesangsformen zu tun ist, geht sehr klar aus Aberts Ausführungen S. 103 seines Buches hervor, wo das Zeugnis der Kirchenväter für die Erkenntnis der damaligen Typen des gregorianischen Gesanges geradezu freudig begrüßt und reichlich ausgewertet wird.

Um dieses Zwiespalts zwischen Theorie und Praxis willen möchten wir aber heute die Theoretiker jener Zeit nicht mehr verdammen: wir wollen vielmehr fragen, ob diese offenbar bewußte und gewollte Zurückhaltung der musikalischen Praxis gegenüber nicht wohl besser aus der allgemeinen Geisteshaltung des Zeitalters zu verstehen und zu würdigen wäre. Daß es nicht rein kirchlich-asketische Gründe waren, welche zu dieser auffallenden Zurückhaltung führten, wird daraus klar, daß nicht nur die Profanmusik, sondern ebenso auch die kirchliche Gesangübung, der gregorianische Gesang als Praxis neben der ratio der Theorie gewöhnlich in den Hintergrund, in die zweite Reihe treten muß.

Daß die heutige Umstellung des Forschungsinteresses mittelalterlichem Wesen und mittelalterlicher Kultur viel mehr gerecht zu werden vermag, als die bisherige Einstellung, ist wohl jedem, der mit der Arbeitsweise und der Denkmethode jener Zeit vertraut ist, ohne weiteres klar. Hier wollen wir auch nicht übersehen, daß das letzte Jahrzehnt schon bedeutende Vorstöße in das Gebiet des mittelalterlichen Schrifttums gebracht hat. Namentlich die aus der Schule von W. Gurlitt hervorgegangenen Arbeiten von W. Großmann, H. Edelstein und G. Pietzsch[1] sind in dieser Hinsicht durchaus bezeichnend. Sie wollen das Gedankenmaterial des mittelalterlichen musikalischen Schrifttums nicht mehr vom Gesichtspunkte der größeren oder geringeren Ergiebigkeit für die Erschließung der zeitgenössischen Praxis aus betrachten, sondern sie stellen die Eigengesetzlichkeit dieses Gedankenguts, seine innere Logik und organische Zeitgebundenheit im System der mittelalterlichen Denkmethode entschieden in den Vordergrund. Am strengsten ist diese Anschauungsweise wohl in der zusammenfassenden Arbeit von Pietzsch durchgeführt, die — in ökonomischer Beschränkung auf einen Ausschnitt der mittelalterlichen Theorie, nämlich auf die Klassifikation der Musik innerhalb der „quae-

[1] W. Großmann, Die einleitenden Kapitel des Speculum musicae von Johannes de Muris, Leipzig 1924. H. Edelstein, Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift „De musica", Freib. Diss. 1929. G. Pietzsch, Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto, Halle 1929. Hierbei möge auch die eigene Wege gehende, grundlegende Arbeit von J. Handschin, Die Musikanschauung des Johannes Scotus (Erigena), Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch. 1927, S. 316ff., herangezogen werden.

dam communia oder generalia" — die innere Entwicklung und Fortbildung der mittelalterlichen Musikauffassung von Boetius bis Ugolino auf diesem Teilgebiet mit achtunggebietender gedanklicher Schärfe und Folgerichtigkeit umreißt.

Nun ist freilich mit Ugolino von Orvieto das mittelalterliche Schrifttum auf diesem Gebiet noch keineswegs abgeschlossen: bietet doch gerade das 15. Jahrhundert — mag es auch an Schärfe und logischer Geschlossenheit der Denkarbeit dem Zeitalter der Hochscholastik nachstehen — schon rein zahlenmäßig einen recht ansehnlichen Aufschwung des musikalischen Schrifttums. Ob man die auffallende (gerade auf musiktheoretischem Gebiet sehr wohl bemerkbare) geistige Regsamkeit in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schon auf die Rechnung renaissancehaften Denkens und Handelns setzt (wie es in der älteren Literatur zumeist geschieht), oder aber mit der neueren Auffassung der Geisteswissenschaften als eine letzte, krampfhaft-morbide Entfaltung mittelalterlichen Geistes würdigt, ist ja schließlich nicht so wesentlich; hier möge die Feststellung genügen, daß der weitaus überwiegende Teil des sowohl handschriftlich, als auch des (von 1462 an) im Druck überlieferten musikalischen Schrifttums etwa zwischen 1450 und 1510 (und in Deutschland noch beträchtlich darüber hinaus) in Gedankenmaterial, Stoffordnung und Stil durchaus an die Überlieferung des Spätmittelalters anknüpft. Ja selbst im Hinblick auf die äußere Überlieferungsbreite bedeutet der Anfang des Druckwesens hier keinen wesenhaften Einschnitt: es gibt viele Schriftstücke des 14.—15. Jahrhunderts, die in bedeutend mehr Abschriften auf unsere Zeit gekommen sind, als etwa Exemplare der frühen Drucke, die ja auch in ihrem Äußern bekanntlich zumeist Handschriften nachgebildet sind. Die Übernahme der äußeren Form hat symbolhafte Bedeutung für die innere Gleichmäßigkeit, Gleichartigkeit der Gestaltung, das ganze 15. Jahrhundert hindurch.

Um der Gefahr der Einseitigkeit zu begegnen, sei hier gleich eingangs festgestellt, daß an inhaltlichen, wie an stilistischen Einzelheiten sich schon manches findet, was als Zeichen renaissancehaften Denkens angesehen werden kann und muß. Hierüber sei später, bei der Stiluntersuchung, eingehender berichtet.

Durch das Hervorheben der überlieferungsmäßigen Gebundenheit dieses Schrifttums wird natürlich auch die Art und Darstellungsweise unserer Arbeit methodisch mitbestimmt. Das Betonen der Überlieferung führt auf eine vorwiegend philologisch gerichtete Arbeitsweise, der ja die Musikwissenschaft nicht wenig zu verdanken hat und die hier — wo es sich um das Vergleichen und Kollationieren stark verderbter Texte handelt — auch wohl angemessen und am Platze erscheint. Daß dabei auf philologische Kleinarbeit keineswegs ganz verzichtet werden konnte, mag mit dem Fehlen jeglicher textkritischer Vorarbeit entschuldigt werden[1]: die Abhängigkeit und das Verhältnis der untersuchten Handschriften zueinander war eben nicht auf anderem Wege genau zu bestimmen. Es ist ja allgemein bekannt, daß die vorliegenden großen Quellenpublikationen von Gerbert und Coussemaker in dieser Hinsicht so gut wie alles zu wünschen übrig lassen[2].

[1] Diesen Mangel an Vorarbeiten hat schon Pietzsch beklagen müssen.

[2] Als in jeder Hinsicht vorbildliche Quellenpublikationen aus neuerer Zeit mögen besonders die Veröffentlichungen J. Wolfs (Johannes de Grocheo, SIMG I, 65, Ramis de Pareia, Beihefte d. IMG 2) und R. Steglichs (Die Quaestiones in musica, Beihefte d. IMG 1911) hervorgehoben werden.

Auf einen beherrschenden Grundzug dieses spätmittelalterlichen Schrifttums sei hier vorwegnehmend hingewiesen. Während zu Guidos Zeiten und später, im Zeitalter der Hochscholastik, noch ein innerlich-logischer Zusammenhang zwischen den einzelnen Schriftstellern bemerkbar ist, der eine also die Arbeit des anderen organisch weiterführt und umdeutet, wogegen wörtliches Nachschreiben und Kompilieren verhältnismäßig selten anzutreffen ist, beginnt von der Zeit des sogenannten Verfalls an[1] diese Einheit sich aufzuspalten. Es gibt von nun an (etwa seit 1350) zwei Arten von Musikschriftstellern: einfache Kompilatoren und Nachschreiber auf der einen[2], und Skeptiker auf der anderen Seite, die mit Verwerfung der Autorität ihren eigenen Weg gehen[3]; in diese letztere Gruppe gehören zumeist solche Männer, die reich aus der zeitgenössischen Praxis schöpfen können; hieher gehören etwa aus der älteren Zeit Johannes de Grocheo, dann u. a. Johannes Gallicus de Mantua (C. IV, 298), Guilelmus monachus (C. IV, 273) und dann, sehr ausgeprägt, der große Theoretiker der Niederländerzeit, Johannes Tinctoris. Natürlich kann diese Zweiheit nicht starr und schematisch durchgeführt werden; es gibt viele Autoren, die einen vernünftigen Mittelweg einschlagen. Aber selbst bei diesen ist die logische Fortbildung überkommenen Gedankenguts nicht mehr anzutreffen: nirgends im Schrifttum des Mittelalters gibt es so viel wörtlich übernommenes Material, so viel unselbständigen Anschluß, wie gerade im 15. Jahrhundert. Offiziell und scheinbar behält ja natürlich die Hauptrichtung mittelalterlicher Denkweise — das Rechtfertigen und innere Durcharbeiten der Tradition durch Umdeutung bzw. Ausmerzung des Illogischen, Störenden — noch uneingeschränkt Geltung; dagegen ist im konkreten Einzelfall schon sehr häufig ein Zerfallen, ein Auflösen der Tradition durch gedankenloses, oberflächliches Kopieren auf der einen, durch kritische Skepsis auf der anderen Seite festzustellen. Es möge hier nur anmerkungsweise angedeutet werden, daß ähnliche Charakterzüge in der spätantiken Musiklehre (etwa bei den Neupythagoräern) auf eine in vielem entsprechende Geisteslage verweisen.

Wenn nun die verdienstliche Studie von G. Pietzsch die Untersuchung nur bis zur Schwelle des 15. Jahrhunderts heranführt und dort abbricht, so ist hier eben noch eine Lücke offen gelassen worden, zu deren Erschließung auch die vorliegende Studie einen Beitrag liefern möchte. Die Grundlage unserer Untersuchung ist die Textgestaltung einer unten näher zu bestimmenden Handschriftengruppe; diese Textstücke bieten das notwendige philologische Nachweismaterial zu allgemeineren Untersuchungen. Die Kennzeichnung der handschriftlichen Quellen wird gleichzeitig Gelegenheit zu einer Repertoireuntersuchung in kleinem Rahmen geben, die natürlich — bei Weiterführung der diesbezüglichen Arbeiten — bedeutend ausgedehnt werden müßte, um auch nur ein Teilgebiet des gesamten

---

1 Die musikalisch etwa von den Nachschreibern des Pariser Johannes de Murisan zu rechnen wäre.

2 Etwa Nicolaus von Capua, vgl. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, S. 252ff., Carthusiensis monachus (nach Tunstede), Philippus de Caserta (nach Aegidius de Murino), Johannes Ciconia, vgl. Lafage, S. 375—379, Johannes Hanboys, C. I, 403 (nach Franco und Robert de Handlo), Gobelinus Person, vgl. KJ XX, 177ff.

3 Eine ähnliche Aufspaltung des Gedanklichen hat auf theologisch-philosophischem Gebiet Rud. Stadelmann, a. a. O., S. 30ff., schön nachgewiesen.

schriftstellerischen Materials im 15. Jahrhundert zu erfassen. Von einer solchen Ausdehnung der Untersuchung mußte hier vorerst Abstand genommen werden. — Auf jeden Fall muß aber die Forderung aufgestellt werden, daß bei jeder Arbeit, die das Material des mittelalterlichen Musikschrifttums in größerem Maße heranzieht, sogar bei den bereits herausgegebenen Werken eine strenge Quellenkritik der Verwertung des Datenmaterials voranzugehen hat. Bekanntlich sind ja die Ausgaben, auf die wir vorderhand Bezug zu nehmen gezwungen sind, die Scriptores von Gerbert und Coussemaker, nicht nur in der Textgestaltung im Einzelnen oft sinnlos entstellt, sondern häufig auch in der Großdisposition der Traktate von den handschriftlichen Quellen stark abweichend, so daß eine Heranziehung der Handschriften in den weitaus meisten Fällen nicht zu umgehen ist. Freilich ist dies bei der Flüchtigkeit in der Angabe der Quellen (namentlich bei Coussemaker) oft eine schwierige, in gewissen Fällen eine geradezu unlösbare Aufgabe[1].

Es sollen hier also zunächst einige Fragen der allgemeinen Musiklehre (der quaedam communia von Pietzsch) im 15. Jahrhundert in ihrer besonderen Ausprägung an Hand einer festumrissenen Handschriftengruppe und mit vergleichender Heranziehung der veröffentlichten Quellen untersucht werden. Die Grundlage hierzu bietet die kritische Veröffentlichung einiger bezeichnenden Textstellen. Hernach wollen wir aber die Stellung dieser Gedankengänge im Rahmen der Überlieferung des 15. Jahrhunderts überhaupt untersuchen. Die Arbeit gliedert sich also in einen beschreibenden (Die handschriftlichen Quellen), einen textkritischen (Publikation) und einen darstellenden Teil.

Die handschriftlichen Quellen

Den zur Grundlage unserer Untersuchung gewählten musiktheoretischen Text haben wir auf Grund folgender fünf Handschriften bearbeitet:

1. Bayer. Staatsbibliothek München, Mss. Music. 1573. Kopiert von U. Fugger. Abkürzungszeichen: *F*.

2. Bayer. Staatsbibliothek München, Cod. lat. 4387. Kopist unbekannt. Zeichen: *M*.

3. Erzbischöfl. Bibliothek Esztergom (in Ungarn), MSS II, 395. Kopiert von L. Szalkai. Zeichen: *S*.

4. Preuß. Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. theor. 1590. Kopist unbekannt. Zeichen: *B*.

5. Stadtbibliothek Trier, Signatur nicht zu ermitteln (Vorlage zu Anon. XI und XII, C. III, 416). Zeichen: *T*.

Nun lassen wir die genaue bibliographische Beschreibung dieser Handschriften folgen:

1. *F* Bayer. Staatsbibliothek München, Mss. Music. 1573[2]. — Papierhs. in

[1] Zur Erleichterung diesbezüglicher Forschungen wäre es eine lohnende Aufgabe, alle die von Gerbert und Coussemaker herangezogenen handschriftlichen Quellen systematisch zusammenzustellen und bibliographisch genau zu erfassen.

[2] Vgl. J. J. Maier, Die musikalischen Handschriften der Kgl. Hof- u. Staatsbibl. in München, 1879, S. 156, Nr. 271. Die Auflösung des Kopistennamens in „volricus fugger" ist wohl ein Lesefehler. In Eitners Quellenlexikon angezeigt unter Fugger.

neuem Pappband, hoch 4° (146 × 200 mm), 42, mit Bleistift numerierte Blätter (Foliozählung). Inhalt:

fol. 1: Federproben, unordentlich geschriebene Studentenverse (u. a. De golia). MUSICA (mit späterer Schrift).

fol. 2a—42a: Musiktraktat in Kursivschrift des 15. Jahrhunderts, ohne Titel durchlaufend geschrieben. Explicit auf fol. 42a: „Et sic finitus est liber iste anno domini M°CCCC°LXIII° feria II post occuli udalricus fugger scripsit cum manibus et non cum pedibus"; (etwas weiter unten) „helff so helff".

fol. 42b (spätere Schrift): „Alma redemptoris mater" (mit Choralnoten). Darunter mit Kursivschrift studentische Scherzverse deutsch und lateinisch.

Nach fol. 5b sollte die Figur der guidonischen Hand mit den üblichen Erläuterungen folgen: dieses Blatt ist herausgeschnitten und fehlt, so daß zwischen fol. 5b und 6a auch der Text eine Lücke aufweist. Diese Lücke ist schon beim Katalogisieren bemerkt und auf dem Vorderblatt angemerkt worden. Der Vergleich mit den Parallelquellen beweist, daß hier nur ein Blatt fehlt, das der Figur wegen nicht durchweg beschrieben war, so daß die textliche Lücke nur ganz gering ist.

Über die Datierung der Hs. unterrichtet das Explicit in ausreichender Weise: sie wurde im Jahre 1463 von Ulrich Fugger kopiert. Der Herkunftsort ist nicht angegeben: nach Analogie der Parallelhandschriften und gestützt auf den Namen Fugger werden wir unbedingt an eine süddeutsche Stadt denken müssen. Die vor und nach dem eigentlichen Traktat aufgezeichneten Verse deuten auf studentische Herkunft. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die Handschrift mit der Bibliothek irgendeines der aufgelösten bayerischen Klöster nach München gekommen.

Der Traktat ist in der hier gebotenen Form abgeschlossen; wir sind aber (gestützt auf das Zeugnis der Parallelquellen) der Meinung, daß die Handschrift in ihrer gegenwärtigen Gestalt nur einen Teil eines umfangreicheren Manuskriptes bildete, das daneben etwa noch Abhandlungen über andere Gebiete des Quadriviums, weitere musikalische Abhandlungen usw. enthalten mochte. Der Einband der Hs. stammt erst aus dem 18.—19. Jahrhundert; die Handschriften ähnlicher Herkunft und gleichen Inhalts sowie Formats sind (soweit wir heute diese Frage beurteilen können) sämtlich Sammelhandschriften von der Art der weiter unten zu besprechenden Mss. *M*, *S* und *B*.

Die Schrift der Hs. ist die charakteristische, sehr schwer lesbare, außerordentlich stark mit Abbreviaturen durchsetzte Kursivschrift des späten 15. Jahrhunderts. — An orthographischen Eigenheiten ist folgendes anzumerken. Konsonantendoppelung: legittima, pollitícorum, furiossos (statt legitima, politicorum, furiosos), auch die entgegengesetzte Art: maleorum, solicita, comoda, consumata, suplet, corumpendo (malleorum, sollicita, commoda, consummata, supplet, corrumpendo); Verwechslung von Konsonanten (aput, solve, tribudiis für apud, solphe, tripudiis) und von Vokalen: genisis, ignoros, cantalena (genesis, ignaros, cantilena). Vom klassischen Latein abweichende Formen wie nichil, congnovit, pronunctient, armonia, solempni, lagwores (languores), wlt (vult), lassiviam (lasciviam), scolas usw. sind in der mittelalterlichen Schreibweise viel zu allgemein, als daß man aus ihrem Vorkommen weitgehende Schlüsse etwa auf ein Schreiben nach Diktat ziehen dürfte. Die

ganze, außerordentlich saubere Art der Schrift spricht doch eher für eine in Muße ausgeführte Reinschrift.

Die Disposition und Kapiteleinteilung des musikalischen Traktats ist in allen diesem Kreis angehörigen Hss. im wesentlichen gleichgeartet, so daß wir diese zum Schlusse für alle Hss. zusammenfassend geben werden.

2. *M* Bayer. Staatsbibl. München, Cod. lat. 4387[1]. Alte Signatur: Aug. S. Ul. 87. — Auf dem inneren Deckel altes Exlibris: „P. P. Benedictinorum Lib. et Imp. Monasterij SS Udalrici et Affrae. Augustae Vindel." Die Hs. stammt also aus dem Kloster S. Ulrich und Afra zu Augsburg. — Papierhs. in altem (16. Jahrhundert?) Einband mit gepreßtem Leder auf Holzdeckel; hoch 4° (16 × 22 cm), 109 mit Tinte foliierte (neue Schrift) Blätter. Die vorn und am Ende leer gelassenen Blätter sind nicht mitgezählt.

Eine genaue Datierung ist nicht möglich; im astronomischen Kalender fol. 14—26 finden sich u. a. die folgenden Jahreszahlen: 1463, 1482, 1501, 1520, 1539. Außerdem findet sich fol. 11a unter astronomischen Notizen das Jahr 1468 angegeben. Die Hs. mag also um 1463—1468 kopiert worden sein; die Schriftzüge weisen auf dieselbe Zeit. Der Inhalt ist wie folgend gegliedert:

Auf dem ungezählten ersten Blatt (als Titel): „Ethica et mathematica". —

fol. 1a—6b: Astronomische Tabellen.

fol. 7a—12b: Astronomische Notizen, anfangend: De officiis mensium et eorum nominibus.

fol. 14b—26a: Astronomischer Kalender.

fol. 26b—32b: Incipiuntur regule detry.

fol. 33a—37b: Astronomische Notizen, regellos, ohne Überschrift.

fol. 38a, b: Berechnungstabelle.

fol. 39a—52b: Ohne Titel und ohne klare Disposition geschriebene musikalische Notizen, darunter fol. 39b: Circa secundum principalem, 40a: Circa tertium principalem (Mutation, Solmisation), 42b: Circa quartum principale notandum (Intervalle), 43b: Circa quintum et finale (Tonarten), 44a: „Explicit musica materia compendiose edita pro juvenili instruccione".

fol. 44b—45a: Melodia versuum responsoriorum quorumlibet tonorum (Notenbeispiele).

fol. 45b: De mutacionibus vocum metra.

fol. 46a: De cognicione tonorum. Tabellen: ambitus regulares et irregulares.

fol. 46b: Iterum nota regulas generales ad discernendum differencias tonorum.

fol. 51b: Intervalla musicalia. — Facilis singulorum tonorum noticia, et ipsorum tonorum ab invicem discrecio et distinccio (ohne Abschluß und explicit).

fol. 53a—79a: Musiktraktat, beginnend: „Pro presenti opusculi videlicet artis musicalis"; zum Schluß angefügt: „Considera quod hic finiuntur excerpta Johannis de muris sciencie musicalis". — Dieser Traktat bildet den wesentlichsten Inhalt der Hs.; er ist (bis auf einige bezeichnende Varianten) identisch mit dem Traktat

---

[1] Die Hs. ist in der musikwissenschaftlichen Literatur anscheinend noch nicht benutzt und beschrieben worden. Den liebenswürdigen Hinweis verdanke ich Prof. Dr. Johannes Wolf.

in *F* und den anderen Hss. Der Traktat ist in einem Zuge, ohne auffallende Gliederung geschrieben; er ist anscheinend lückenlos erhalten.

fol. 80a—105b: Anderes Papier, ältere (12.—13. Jahrhundert?) Reinschrift; eine Reihe von gereimten, rhythmischen Versen über verschiedene (biblische, philos., theol.) Gegenstände, u. a. Ex costa Eva lex innocencie; Diluvium archa noe, lex peccati; Epicurus depingatur in habitu magistrali, usw. Eine Art Enzyklopädie mit den jeweils dazugehörigen „arbores" (schematische Figuren). Ende fol. 105a mit dem Abschnitt „Pater in maiestate" (ohne Explicit).

fol. 106—107: Theologische Erörterungen unter dem Titel „Visitacio Marie"; wieder die spätere Schrift. Danach mehrere Seiten leer.

fol. 108—109: Unordentlich geschriebene Fragmente, Merkverse usw. (keine Musik). Am Schluß wieder leere Seiten.

Die inhaltliche Buntheit dieser Handschrift ist bezeichnend für jene Quellengruppe, mit der wir uns hier beschäftigen. Eine eigentliche Sammelhs. kann sie nicht genannt werden, da außer dem musikalischen Traktat fol. 53—79 kein anderer Teil des Inhalts ein abgeschlossenes Ganzes darstellt. Die Hs. macht entschieden den Eindruck, als wenn sie aus dem spätmittelalterlichen Schulbetrieb (vielleicht an der Klosterschule zu S. Ulrich und Afra?) hervorgegangen wäre. Hierauf und nicht auf geregelte Kopistenarbeit deuten einerseits die vielen leergelassenen Blätter, andererseits die Regellosigkeit der Aufzeichnungen auf fol. 1—52b. — In demselben Sinne ist im Explicit (fol. 44a) der Ausdruck „pro juvenili instructione" zu deuten. — Diese Schlußformel bezeichnet übrigens wider Erwartung nicht den Abschluß eines festumrissenen Kompendiums: die Aufzeichnungen auf fol. 39a—52b scheinen vielmehr auf den ersten Blick Erläuterungen zum nachfolgenden Choraltraktat zu sein; in diesem Sinne könnte auch die Ausdrucksweise „circa secundum principalem nota, circa tertium principalem" usw. gedeutet werden, da der große, geordnete Traktat ebenfalls nach principalia gegliedert ist. Allerdings hat unser Traktat nur vier principalia[1], während hier die Erläuterungen bis zum fünften principale fortschreiten (fol. 43b). Da zudem außer der rein gegenständlichen Entsprechung zwischen diesen einleitenden Aufzeichnungen und dem Traktat selbst (beide behandeln ja die Elemente der allgemeinen Musiklehre in bezug auf den cantus planus) keine weiteren Beziehungen der Formulierung da sind, so müssen vorläufig die zwei Abschnitte als selbständig gelten und je für sich betrachtet werden. Das besagt, daß die Notizen auf fol. 39—52 aus der Quellenkritik des zu untersuchenden Traktats ausscheiden müssen.

Zur allgemeinen Charakteristik dieser Handschrift sei schließlich angemerkt, daß — dem mehr flüchtigen Charakter der Hs. gemäß — neben den orthographischen Eigentümlichkeiten, die im wesentlichen mit jenen der Hs. *F* übereinstimmen, auch offenbare Lesefehler in großer Zahl auftreten; so z. B. utulis für utilis, intencionis (im Zusammenhang grammatikalisch unmöglich) statt intenciones, philipendus (vilipendendus), contempnantes (contemnentes), de laude (statt de Davide). Der Terminus „enarmonica" wird in den Hss. des 15. Jahrhunderts auf allerlei verstümmelte Art geschrieben: hier lesen wir z. B. eiramonica. Schreiben

[1] Ähnlich wie S. Tunstede, C. IV, 200—298.

nach Diktat kommt auch hier nicht in Frage: die falsche Auflösung vorgefundener Abbreviaturen (z. B. parvis statt personis, si tamen statt sentencia) und auch die zahlreichen kleineren Textlücken (wo der Schreiber Zeilen übersprang, indem er bei einem gleichlautenden Wort von einigen Zeilen Distanz mit der Kopie fortfuhr) deuten auf die Benützung einer schriftlichen Vorlage.

Interessant ist schließlich der Hinweis im Explicit auf Johannes de Muris als die Quelle der überlieferten Notizen: ob dies zu Recht besteht, wird später untersucht werden; hier sei nur verzeichnet, daß die anderen vier Parallelhandschriften diese Schlußbemerkung nicht überliefern.

3. *S* Erzbischöfliche Bibliothek, Esztergom, MSS. II, 395. Ich habe diese Hs. in Bd. 1 der Musicologia Hungarica[1], wo auch der musiktheoretische Inhalt der Hs. vollständig mitgeteilt ist, eingehend beschrieben, so daß ich mich hier ganz kurz fassen kann. — Es handelt sich um eine Papierhandschrift in zeitgenössischem Einband (gepreßter Ledereinband mit Holzdeckel), hoch 4° (16×22cm), 258 mit Bleistift num. Blätter. Die Handschrift ist ein Diarium, in welches László Szalkai (nachmaliger Erzbischof und Fürstprimas von Ungarn) zur Zeit seiner Studien in der Klosterschule zu Sárospatak (1490—1491) die wichtigsten Lehrschriften, die in jener Schule benützt wurden, kopierte. Sie ist von Anfang bis zu Ende von Szalkais Hand geschrieben, in der typischen Kursive des 15. Jahrhunderts; die Schriftzüge sind denen der Hs. *F* sehr ähnlich. Der Inhalt gliedert sich auf folgende Weise:

fol. 1—18b: Computus Novellus tocius fere Astronomie fundamentum pulcerrimum continens.

fol. 19a: ursprünglich leer; eine Hand des 19. Jahrhunderts hat hier ein summarisches Inhaltsverzeichnis der Handschrift entworfen.

fol. 20a—23b: Ergänzende Notizen zum astronomischen Traktat.

fol. 24a—27b: Epistola Aristotelis ad Alexandrum de regimine hominis.

fol. 30a—63b: Musiktheoretischer Traktat, anfangend: Pro themate presentis operis assumo Cassiodorum. Schluß: Et sic est finis per Ladislaum de Zalka, quia exemplar non habuit ultra. In Pathak sub Johannis Baccalaurei practica 1490. Hierauf folgen noch 2 Distichen, die sich auf ungarische historische Begebenheiten des Jahres 1490 beziehen. Der Traktat ist eine wertvolle Variante zu den Parallelfassungen von *F* und *M*, somit für die Textgestaltung (da er im allgemeinen die besten Lesarten bietet) von bedeutendem Wert. Beachtung verdienen auch die Randglossen, die der Kopist dem Traktat in großer Zahl beifügte.

fol. 65a—79a: Circa lecturam arboris ... consanguinitatis.

fol. 80a—167a: Incipit egloga Theodoli.

fol. 168a—258a: Rhetorica de dictis Tybini oratoris.

Der Schülerkopist Szalkai hat seinen Namen sowie Zeit und Ort der Arbeit mehrfach in die Handschrift eingetragen, so daß diese Daten unzweideutig festgelegt sind. Hier haben wir es also mit einer ausgesprochenen Schulschrift zu tun, wie auch der Inhalt der Hs. klar zeigt. Interessant ist es, daß hier der Musiktraktat

---

[1] D. v. Bartha, Das Musiklehrbuch einer ungar. Klosterschule in der Hs. von Fürstprimas Szalkai, Budapest 1934, S. 33ff.

(neben der typischen Zusammenstellung mit astronomisch-mathematischen Schriften) in der Gesellschaft solcher Abschnitte steht, die ins Gebiet des Trivium gehören (de regimine hominis, Ecloga Theoduli, Rhetorica Tybini); dies ist sonst in den Musikhandschriften ziemlich selten der Fall: bekanntlich pflegt die Musik mit den Gegenständen des Quadriviums zusammen aufzutreten. — Die Angabe, daß die Schule, die Szalkai in Patak besuchte, eine Klosterschule war, ist nicht völlig gesichert, obwohl sie alle Wahrscheinlichkeit für sich hat; eine genaue Angabe ist diesbezüglich in der Handschrift ebensowenig wie in den biographischen Daten Szalkais zu finden.

In Betreff der Schriftweise und Orthographie gelten alle die bei Hs. *F* gemachten Bemerkungen; besondere Eigentümlichkeiten in dieser Beziehung weist die Hs. nicht auf.

4. *B* Preußische Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. theor. 1590[1]. (Im Katalog: Tractatus de musica, Ms. saec. XV). Papierhandschrift in neuem Bibliothekseinband, hoch 4° (16 × 21 cm); 96 mit Bleistift numerierte Blätter. Über Zeit und Ort des Entstehens fehlt jegliche Notiz. Die Hs. ist jedenfalls in Deutschland entstanden, wie die fol. 95b—96a aufgezeichneten deutschen Erklärungen beweisen, z. B. Phisicorum, von der natur desz lichnams, Ethicorum: von den wertlichen sitten; Priorum: von der vorgehenten redde, usw. — Da die Handschrift inhaltlich (wenigstens was den von uns untersuchten Choraltraktat anbelangt) völlig, und in Schrift und Format nahezu vollständig mit den oben beschriebenen Handschriften übereinstimmt, so ist sie wohl auch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden[2]. Der Inhalt besteht durchaus aus musikalischen Aufzeichnungen:

fol. 1a—26a: Musiktheor. Traktat, anfangend: „Pro themate presentis operis assummo Cassiodorum“. Schluß: „et tantum de tonis“ (ohne eigentliches Explicit). Dieser Traktat bietet eine etwas gekürzte, aber im wesentlichen übereinstimmende Fassung zu den Hss. *F*, *M* und *S*. Der Traktat ist offenbar schnell und flüchtig geschrieben, denn bis zu fol. 17b einschl. sind die zum Text gehörigen (und in *F*, *M* vorhandenen) Figuren, Tabellen usw. alle weggeblieben, ohne daß der dazugehörige Text entsprechend geändert worden wäre. Auf dieses schnelle Arbeiten ist wohl auch die starke Kürzung des Schlußteiles (den Tonarius enthaltend) zurückzuführen. Von diesen, den wesentlichen Inhalt des Traktats nicht antastenden Veränderungen abgesehen, bietet aber auch diese Handschrift *B* eine bedeutsame und interessante Parallelquelle zur untersuchten Handschriftengruppe.

fol. 26b—64b: Ein anderer Choraltraktat, beginnend: „Musarum in carmine‘. Schluß: „Et sic est finis hujus operis“. Dieser zweite Traktat hat nicht den klaren, logischen Aufbau, wie der erste; die verschiedenen Ausführungen folgen einander regellos und ohne Plan. Auch ist er im Wesen kompilatorischer Natur: ganze Partien sind wörtlich Cotto entlehnt, den er immer nur als Johannes zitiert. Die

[1] Auch diese Hs. ist in der Literatur unbekannt; ihre Kenntnis verdanke ich dem liebenswürdigen Hinweis von Prof. Dr. Johannes Wolf.

[2] Die Blätter sind so gefaltet, daß das Wasserzeichen des Papiers gerade in die Falte zu stehen kommt und deshalb nicht untersucht werden konnte.

Merkverse werden einem Hugo zugeschrieben; dies ist niemand anderes als Hugo v. Reutlingen, von dessen Flores musices omnis cantus gregoriani[1] hier offenbar nur die Verse (ohne den erklärenden Prosatext, dessen Autorschaft umstritten ist) benützt wurden. Die inhaltliche Übersicht dieser Aufzeichnungen könnte so gegeben werden: 26b—30a eine Art Einleitung (er spricht auch 27a von Prohemisare): die utilitas musicae et effectus ejus. 27b inventores musicae. 28b definitio et divisio musicae. 29b de speciebus accentus. 30b—31a de clavibus et vocibus, exercitium monochordi et manus. 31b De mutationibus. 33b De tribus speciebus cantus: b duralis, b mollis, naturalis. 34a De modis musicis[2]. 37a „In huius opusculi parte, quae tonarius dicitur". 37a—42a De tono in generali: insgesamt 20 Punkte. 42a Nunc propitius accedendo ad ea quae requiruntur in tonis; decem regulae, de clavibus finalibus, Euouae, de impositione psalmorum, de impositione canticorum et evangeliorum, usw. 48a De tonis in specie. Primus tonus. 51a Secundus tonus. 52a Tertius tonus. 53b Quartus tonus. 56a Quintus tonus. 58a Sextus tonus. 59a Septimus tonus. 62a Octavus tonus. 64b „Circa praedicta de assignatione differentiarum" (Erläuterungen zum Vorhergehenden). Unten zum Schluß: Et sic est finis huius operis.

fol. 65a: Alleluja Melodien (Beispiele zum Vorhergehenden?).

fol. 66a: Sequitur valendum multum ad tonos (de tonorum proprietate).

fol. 66b: De tonorum cursu et ambitibus.

fol. 67b: De cantu componendo quaedam regulae secundum Johannem (Cotto). Vierzehn Regeln, größtenteils nach Cotto, G. II, 253—256.

fol. 70: Item restat modicum dicere quomodo cantus fiunt irregulares.

fol. 71b—72b: Melodiebeispiele: Aurea personet lira, Ter trini sunt modi, Ora voce pia.

fol. 73a—87b: Folgt ein ganz neuer Abschnitt, der der Musica mensurata gewidmet ist. Anfang: „Cum cantorum in orbe refolsa est invidia"[3]. Schluß: „Et sic est finis".

Dies ist eine kurzgefaßte Lehre der Mensuralnotenformen, die sich in den Figuren durchaus der weißen (ungefüllten) Noten bedient, also wohl schon auch deshalb in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert werden muß. Zur Quellenfrage ist neben der oben erw. Regensburger Hs. auch Anon. XII (C. III, 475) heranzuziehen.

Nach fol. 89b folgt kein geregelter Text mehr, nur gelegentliche Melodieaufzeichnungen und Erklärungen:

fol. 89b: Dixit dominus und Magnificat-Melodien.

fol. 93b: Gregor. Melodiebeispiele zur Demonstration des Wechsels von Solo und Chor.

fol. 94a: Solmisationstabelle und Tabelle zur Umkehrung der Intervalle.

---

[1] Neuausgabe v. C. Beck, Bibl. d. Literar. Vereins in Stuttgart, Nr. 89, 1868.

[2] Auch hier wird 37a ein Notenbeispiel angekündigt, das dann weggeblieben ist: „Sequitur Ter trini"; dies wieder ein neues Zeichen der sorglosen Kopie.

[3] Dasselbe in Bibl. Proske, Ms. th. 98, 4°, vgl. MfM IV, 162.

fol. 94b: Erläuterungen zum Vorhergehenden (gehört wohl zur Satzlehre). Hiermit ist der musikalische Inhalt zu Ende.

Wie aus dieser Beschreibung zu ersehen ist, ist die Handschrift recht bunten Inhaltes: daß es sich bei den verschiedenen hier vereinten Traktaten nicht um planvolle Zusammenstellung handelt, beweist schon das Vorkommen mancher Wiederholungen. Insbesondere die Ausführungen im Prohemium des zweiten Choraltraktats (fol. 26b—29a) berühren sich vielfach (auch wörtlich) mit dem entsprechenden Teil am Anfang der Handschrift[1]. Daß es sich nicht um einen festgefügten, sozusagen literarisch festgelegten Traktat handelt, beweisen einige Eigentümlichkeiten des Textes, die auf zwanglose Arbeit schließen lassen; so fol. 38b der erklärende Zusatz „Licencia nec a regula“, der sich im Zusammenhang ganz wie eine in den Text aufgenommene Glosse ausnimmt; ferner die deutschen erklärenden Interlinearglossen auf fol. 66a. Aus all diesen Zügen kann auf eine mehr oder minder zwanglose (etwa Kollegheft-artige) Entstehung der Handschrift geschlossen werden.

Um noch schließlich die Quellenfrage des zweiten und dritten Teils[2] kurz zu beleuchten, so läßt sich da eine einheitliche Quelle (wie dies bei dem kompilatorischen Charakter des Textes von vornherein zu erwarten war) nicht nachweisen. Die teilweise wörtlichen Berührungen mit dem vorliegenden Theoriematerial dürfen aber nicht übersehen werden. Der einleitende Teil (fol. 26b—30a) berührt sich am Anfang ganz besonders stark mit Anonymus XII (C. III, 475—476); da bekanntlich der Text von Anonymus XII in derselben Trierer Hs. überliefert ist, wie Anonymus XI[3] und gleichsam eine Fortsetzung dessen bildet, so ist diese (nicht ganz wörtliche) Übereinstimmung nicht ohne Bedeutung; es scheint, als wenn dieser zweite Teil in *B* sich zum ersten (dem Choraltraktat) ähnlich verhielte, wie Anonymus XII zu Anonymus XI[4]. Allerdings verflüchtigt sich diese Übereinstimmung schon von fol. 27b an. — Als primäre Quelle ist von fol. 28a an Johannes Cotto anzusehen, von welchem hier in der Einleitung insbesondere die Stellen G. II, 233, 234, 241, 232 reichlich und zumeist in wörtlicher Anlehnung benützt werden. In diese Gruppe der von Cotto entlehnten Ausführungen gehört auch der Abschnitt über die Nützlichkeit der Musik (Non enim est parva laus usw. fol. 28b), dem wir schon im ersten Traktat fol. 3b begegnen; da beide Stellen recht gut unmittelbar auf Cotto fußen können, müssen wir eine Abhängigkeit der zwei Stellen voneinander nicht annehmen.

Die anderen Anlehnungen treten schon rein zahlenmäßig hinter Cotto stark

---

1 Vgl. die Ausführungen über den Unterschied von musicus und cantor, fol. 2a, b und fol. 28b; über den Nutzen der Musik (Non enim est parva laus, non modica utilitas, etc.) fol. 3b und fol. 28a; ferner die Geschichte des Pythagoras fol. 1a, b und fol. 28a. Da hat aber der Kopist offenbar selbst die Wiederholung bemerkt, denn plötzlich bricht er ab, fol. 28a: „Cuius noticia per Bohecium et alios Grecorum litteris imbutos postmodum manifesta est etc., Pitagoras etc.“

2 So nenne ich im Gegensatz zum Choraltraktat, die Abschnitte fol. 26b—64b (musica plana) und 73a—87b (musica mensurabilis).

3 Dessen Text eine Variante des hier untersuchten Choraltraktats darstellt.

4 Daß die Verfasser der Traktate Anon. XI und XII zwei verschiedene Personen wären, ist in keiner Weise zu belegen und wird von Coussemaker auch nicht behauptet.

zurück; so ist bei den effectus musicae 27a eine Berührung mit dem Heilsbronner Anonymus des 13. Jahrhunderts[1], bei den inventores musicae mit B. Praspergius[2] und Hugo von Reutlingen[3] zu verzeichnen. Bei der Etymologie der Musik aus moys und ycos wird eine Antiphona (?) Molendinum parisiensium und die Komposition des Alma redemptoris durch Hermannus Contractus bei Gelegenheit einer Rheinüberfahrt als Beispiel herangezogen; Parallelstellen hierzu bei Anonymus X (C. III, 414b) und einem anonymen Traktat aus 1442[4].

Die Ausführungen über die Elemente der allgemeinen Musiklehre fol. 30—31 sind Cotto (G. II, 232) entnommen; desgleichen die einleitenden Ausführungen des Tonarius (20 Punkte de tono in generali, fol. 37a—42a); sie sind bei Cotto (G. II, 241, 242, 240, 246, 248—251, 243—245) wiederzufinden. — Von fol. 38 an wird noch ein Autor ganz besonders oft herangezogen: Hugo v. Reutlingen[5], dessen Merkverse hier oft zur Bekräftigung und Einprägung Cottonischen Prosatextes herangezogen werden[6]. Daß die Flores des Hugo v. Reutlingen auch sonst irgendwie zu dieser Quellengruppe in Beziehung stehen, wird auch durch die handschriftliche Überlieferung der Flores nahegelegt[7].

Weniger bedeutende Parallelen finden sich u. a. zum Abschnitt über Tonartencharakteristik fol. 40b[8], so in der Summa musicae[9], bei Gobelinus Person (KJ XX, 187—188), Hieronymus de Moravia Kap. 24 (C. I), einem Anonymus in Regensburg Proske 98 th. 4°[10].

Der praktische Teil des Tonarius (42a—64b) ist in offen zugestandener Anlehnung an Johannes Cotto angelegt[11], so daß sich hier eine ausführliche Quellenanalyse wohl erübrigt.

Unter den angehängten ungeordneten Ausführungen ist die von der oben erwähnten abweichende Tonartencharakteristik fol. 66a bemerkenswert (Primus

[1] Dom. Mettenleiter, Musikgesch. der Stadt Regensburg. Regensburg 1866, S. 66.

[2] Balth. Praspergius, Clarissima plane atque choralis musice interpretatio, Basel 1501, S. A. III.

[3] Flores musices, 1332, ed. C. Beck, Publ. d. Literar. Ver. in Stuttgart, Nr. 89, S. 22.

[4] Basel, Univ.-Bibl. F. VIII, 16, Traktat 2. Vgl. Jul. Richter, Katalog der Musiksammlung auf der Univ.-Bibl. in Basel, Leipzig 1892, S. 24.

[5] Wir zitieren nach Becks Neuausgabe; in Frage kommen die Seiten 106, 112, 118—125; vom erklärenden Prosatext, der die Flores in den Druckausgaben (von 1488 an) begleitet, ist hier anscheinend nichts benutzt worden. Die Autorschaft dieser Texte ist noch ungeklärt; vgl. Haberl in MfM IV, 161.

[6] Es soll hier angemerkt werden, daß diese Verse Hugos in den Parallelhss. nicht nachweisbar sind.

[7] Becks Neuausgabe stützte sich auf die ziemlich späte Druckausgabe. Es würde sich lohnen, die hs. Überlieferung der Flores einmal eingehend zu untersuchen. Bisher sind Handschriften meines Wissens in Stuttgart (aus 1420—1421, vgl. Becks Vorrede), Basel (Richter, Kat. Basel, S. 23—25), Regensburg Proske (MfM IV, 161) und Gand (MfM V, 62) nachgewiesen worden. — Es ist bemerkenswert, daß in zweien der vier Handschriften die Flores nachweislich zusammen mit Traktaten unserer Quellengruppe überliefert sind (Regensburg, Basel).

[8] „Sicut enim non omnium ora eodem cibo delectantur ...; Alios morosa et curialis vagacio primi delectat ...“.

[9] G. III, 235. Die Arbeit wird von Besseler dem Pariser Muris abgesprochen, AfM VIII, 207.

[10] p. 258ff. Vgl. MfM IV, 161.

[11] Wir wollen bemerken, daß bei den Anführungen Cotto immer nur als Johannes, niemals mit Zunamen, genannt wird.

tonis abilis et mobilis ...). Diese Charakteristik deckt sich genau mit jener, die im untersuchten Choraltraktattypus (*F*, *M*) am Ende des Tonarius gegeben wird[1]; sie soll deshalb dort im Zusammenhang untersucht werden. Hier seien die wichtigsten Parallelen nur kurz angedeutet: Aegidius v. Zamora, G. II, 387; Carthus. Monachus, C. II, 448 (hier nicht aus Tunstede); Adam v. Fulda, G. III, 356 (mit Berufung auf Guido); Ramis de Pareia, ed. Wolf S. 56f. (mit Berufung auf Lodovicus Sancii).

Die fol. 67b—70a aufgezeichneten „De cantu componendo quedam regule secundum Johannem" verraten schon durch den Titel die Anlehnung an Cotto, in dessen Musica sie sich sozusagen restlos nachweisen lassen (G. II, 253—256). Nach der summarischen Beschreibung von Haberl zu urteilen, müssen auch die Ausführungen S. 258—259 der Handschrift Proske 98 th. 4° mit diesem Abschnitt auffallend übereinstimmen[2]. Die fol. 71—72 aufgezeichneten Melodiebeispiele (Aurea personet lira, Ter trini sunt modi, Ora voce pia) sind für die Quellenfrage kaum auszuwerten, da sie ganz allgemein bekanntes Melodiengut darbieten.

Einen gesondert zu betrachtenden Abschnitt bildet die fol. 73a—87b aufgezeichnete Theorie der musica mensuralis. Bei näherem Zusehen stellt sich heraus, daß es sich nur um eine im allgemeinsten Rahmen gehaltene Mensuralnotenlehre handelt, die wenig Interessantes bietet. Die Notenformen sind die des späten 15. Jahrhunderts: weiße Noten in rhombischer Form. Da eine eingehende Untersuchung der dargebotenen Notenformen außerhalb des Problemkreises unserer Arbeit fällt, sei hier nur angedeutet, daß wir textliche Berührungen (nicht wörtlich) vorderhand bei Adam v. Fulda (G. III, 333a) und Anonymus XII (C. III, 475) gefunden haben. Dagegen mit unserem Text offenbar identisch (wenigstens im Anfange) ist der entsprechende Teil (p. 287—299) in der mehrmals zitierten Hs. Proske 98 th. 4°[3].

Diese orientierenden Bemerkungen mögen vorläufig über den bunten Inhalt der Hs. *B* genügen. Es hat sich wohl gezeigt, daß wir es hier mit einer beachtenswerten Sammelhandschrift zu tun haben, die den in der Literatur bekannten Handschriften *T* (s. weiter unten) und Proske ebenbürtig zur Seite steht und zu ihnen mannigfache Beziehungen aufweist.

Aus der Orthographie wollen wir folgende bezeichnende Schreibungen anmerken: dilectacionem, nullatinus, vernonem (Bernonem), defolvi et refolvi (devolvi et revolvi), sawel (Saul), pellowe (belue), accupatos (occupatos), yromatica (cromatica), dyadonica (dyatonica), evidentur (evitentur), concidatur (concitatur). Ein Zeichen von Flüchtigkeit ist, daß der Schreiber fol. 2b „quod vidom" statt Guidonem schrieb, danach den Irrtum erkannte und Guidonem nachholte, aber die falsche Lesung auch stehen gelassen hat, ohne sie zu tilgen. Viele Worte sind ausgelassen. Falsch aufgelöste Abbreviaturen: 2b latina (litteris), indicionem (indagacionem), pellicula (pericia). Die Schrift ist die typische Kursive des späten 15. Jahrhunderts, mit ziemlich groben Schriftzügen, die von der zierlichen Schrift

---

1 *F* fol. 41a, *M* fol. 78b.

2 Precepta de cantu componendo, und Que sit optima modulandi forma (in *B* 68b. Optima autem modulacio). Vgl. MfM IV, 161.

3 MfM IV, 162. „Cum cantorum in orbe refulsa est invidia cantum obnubilando mensurabilem."

in *F* und *S* einigermaßen absticht und am ehesten an die Züge von *M* erinnert. Im wesentlichen ist wohl auch diese Hs. eine Reinschrift, ohne jedoch sehr sorgfältig ausgeführt zu sein.

5. *T* Stadtbibliothek Trier, Signatur unbekannt. Diese Handschrift ist mir nur aus der Textpublikation Coussemakers (Anon. XI und XII, C. III, 416, 475) und den einleitenden Notizen Schubigers im Vorwort bekannt. Coussemaker hat diese Traktate nach einer Kopie von A. Schubiger mitgeteilt, welcher die Hs. als dem Kloster St. Maximin bei Trier entstammend beschreibt. Die Signatur wird von ihm nicht angegeben, so daß wir bei der Identifizierung der Hs. nur auf diese Herkunftsangabe und auf inhaltliche Momente angewiesen waren. Auf dieser Grundlage ist es nicht gelungen, die Hs. im heutigen Bestande der Stadtbibliothek nachzuweisen[1]. Über Zeit und Ort der Entstehung gibt die Hs. selbst keinen Aufschluß; daß die Vermutung Coussemakers, die Hs. sei französischen Ursprungs, irrig ist, habe ich a. a. O.[2] nachgewiesen; in Anbetracht dessen, daß alle Parallelquellen, die inhaltlich mit Anon. XI und XII in nächstem Zusammenhang stehen, süddeutschen (*F*, *M*, Hs. Proske, wahrscheinlich auch *B*) bzw. ungarischen (*S*) Ursprungs sind, muß auch diese Trierer Handschrift, solange nicht zwingende Gründe für das Gegenteil erbracht werden, demselben Kreis zugewiesen werden. Daß im Abschnitt der Musica mensuralis einige französische Chansons zitiert werden[3], kann bei dem entschieden internationalen Gepräge des niederländischen Musikwesens nichts dagegen beweisen[4].

In der Ausgabe von Coussemaker ist der Inhalt dieser Hs. offenbar nicht ganz klar erfaßt. Die Scheidung in Anonymus XI und XII ist ohne zwingenden inneren Grund erfolgt. Am Ende des als Anon. XI mitgeteilten Textes (C. III, 475) deutet nichts auf einen Abschluß; dagegen ist inmitten des als Anon. XII mitgeteilten Textes S. 488 ein regelrechtes Explicit zu finden[5]. Die Handschrift ist also offenbar eine zum Teil ungeordnete Folge von kleineren theoretischen Traktaten.

Der Inhalt ist im wesentlichen vierfach gegliedert: a) 416—462, b) 462—475, c) 475—488 (hier am Ende das Explicit), d) 488—495. Der erste Teil a) handelt von der musica plana und ist im Wesen mit dem Choraltraktat in *F*, *M* und *S* identisch; die Teile b, c, d handeln über Figuralmusik.

Teil b besteht wieder aus mehreren Abschnitten ungleichen Inhalts und Wertes.

---

[1] Eine briefliche Anfrage bei der Bibliothek und die Durchsicht des gedruckten Handschriftenkatalogs (in zehn Heften, zusammengestellt von Keuffer und Kentenich) hatte kein Ergebnis.

[2] v. Bartha, Das Musiklehrbuch usw., S. 51.

[3] E veul prendre, Sans amer, Quant vous.

[4] Ich möchte auch nicht versäumen, darauf hinzuweisen, daß H. Riemann in dieser Hs. Beziehungen zur Summa musicae, die unter Muris' Namen publiziert ist (G. III, 190) nachgewiesen hat (Gesch. der Musiktheorie, S. 285f.). Neuerdings wird nun diese Summa aber von Besseler mit schwerwiegenden Gründen dem Pariser Muris entschieden abgesprochen und der außerfranzösischen Entwicklung beigesellt (AfM VIII, 207); und G. Pietzsch (a. a. O., S. 35, 100) hält den Traktat für geradezu in Deutschland entstanden. Dies würde mit ein neuer indirekter Beweis für die deutsche Herkunft der Hs. *T* sein.

[5] „Et hec brevia tibi de isto capitulo et consequenter de omnibus hujus tractatus sufficiant pro quo deus cum matre sua gloriosa sit benedictus in secula etc.“

Wahrscheinlich geht H. Riemann etwas zu weit[1], wenn er selbst die einzelnen Kapitel dieses Abschnittes (S. 464: Ars cuiuslibet discantus, Ars contratenoris, zweite Ars contratenoris) für einzeln und zu verschiedenen Zeiten entstanden hält; dies ist im Charakter der Quelle nicht begründet. Tatsache ist dagegen, daß der selbst von Coussemaker mit „alius scriptor" bezeichnete Teil (von S. 466 an) inhaltlich mit dem vorhergehenden gar nicht zusammenhängt und wieder in den Bereich der musica plana zurückführt. Hier haben wir offenbar ganz ungeordnete, gelegentliche Aufzeichnungen vor uns. Im Abschnitt S. 471—475 findet Riemann die älteste nachweisbare Darstellung der proportionalen Notierungen[2].

Der Teil c[3] bildet ein in sich abgeschlossenes Ganzes unter dem Titel: „Compendium cantus figurati" und ist der im Vorwort mitgeteilten Disposition gemäß klar in 15 Kapitel gegliedert, die alle wesentlichen Punkte der Mensuralnotenlehre umfassen. Von einer Satzlehre ist auch hier keine Spur. Der Abschnitt schließt mit dem oben genannten Explicit.

Der Schlußteil d endlich (488—495) ist ohne klare inhaltliche Gliederung. Nach der Inhaltsangabe im Vorwort Coussemakers (S. XXXIX) sollten hier am Ende vier dreistimmige Cantica (Chansons) folgen, die aber von Coussemaker nicht mitgeteilt sind. Sie könnten sonst zur Datierung wohl wichtige Handhabe bieten.

Soviel können wir der Ausgabe Coussemakers über diese Hs. entnehmen. Die Datierung (Anfang 15. Jahrhundert) ist nur auf eine ganz allgemeine Beobachtung der Schriftzüge gegründet und deshalb als ganz unverbindlich anzusehen. Daß die Schrift mit starken Abkürzungen arbeitet, geht schon aus der außerordentlich fehlerhaften Textfassung in den Scriptores hervor, die offenbar eine ganze Reihe der Abbreviaturen falsch aufgelöst bietet[4].

Die genannten fünf Handschriften bieten den Grundtext des Traktats, der hier eingehender untersucht werden soll. Daneben muß aber auch auf einige weitere Quellen zumindest hingewiesen werden, die mit diesen Hss. irgendwie in inhaltlicher oder formaler Beziehung stehen. Hier wollen wir nur Hinweise geben; eine eingehende Untersuchung dieser Quellenfragen muß einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben.

6. Zunächst sei hier die Hs. 98 th. 4° der ehemal. Bibliothek Proske genannt (Zeichen *P*)[5]. Dies ist eine musiktheoretische Sammelhandschrift des 15. Jahrhunderts, in Format (hoch 4°), Schreibweise und Anlage offenbar unseren Quellen sehr nahestehend. Haberl möchte die Hs. für „Excerpte, Notizen und Vorlesehefte eines Magister philosophiae halten, da mit Ausnahme der Flores musicae (des Hugo v. Reutlingen), die zu jener Zeit eine Art Lehrbuch gewesen sind, die angeführten Traktate nach und nach bald in gedrängterer, bald in größerer Schrift

---

1 Geschichte der Musiktheorie², S. 285ff.   2 Riemann, a. a. O., 290f.

3 C. III, 475—488, von Coussemaker als Anon. XII mitgeteilt.

4 Eine Reihe von Verbesserungen habe ich in meiner Arbeit, Das Musiklehrbuch usw., S. 40ff., vorgeschlagen.

5 Eingehende Beschreibung von Haberl, MfM IV, 1872, S. 160ff. Ich konnte die Hs. selbst nicht einsehen.

und ohne inneren Zusammenhang aufeinander folgen und von gleicher Hand verschiedene Randglossen aufweisen". Diese Art der Anlage weist die vorliegende Hs. schon rein äußerlich in die Verwandschaft von *S*, *M* und *B*.

Die Hs. ist auf jeden Fall deutschen Ursprungs, wie die von S. 69—122 eingefügten deutschen Beispiele, Progressionen, Regeldetri usw. beweisen. Auf Regensburger Herkunft im besonderen weist die Notiz S. 43 „Explicit textus Algorismi Ratisbonensis". Zwischen den Randglossen S. 363 findet sich die Jahreszahl 1476, die somit den Terminus ante quem für die Niederschrift der Hs. bedeutet. Auf jeden Fall steht die Hs. mit dem klösterlichen Lehrbetrieb jener Zeit irgendwie in Zusammenhang, wie die verschiedenen lateinischen und deutschen Regeln, Erklärungen usw. besonders im ersten Teil der Hs. bezeugen; an eine höhere Schule (Universität) möchten wir dabei nicht denken, da dann solch elementare Dinge, wie Regeldetri, Regule de ictis usw. sich wohl erübrigt hätten. Auch ist die Art der aufgezeichneten musikalischen Traktate entschieden auf die klösterliche Praxis zugespitzt und nicht auf den wissenschaftlichen Lehrbetrieb einer Universität.

Die Buntheit und Regellosigkeit der Aufzeichnungen stellt der genauen Beschreibung nicht unerhebliche Schwierigkeiten. Haberl beschreibt den Inhalt (die Hs. faßt 416 Seiten) in 28 Punkten, deren einige aber wiederum untergeteilt werden müssen. Da Haberl die Hs. a. a. O. genau beschrieben hat, so können wir uns hier mit einer summarischen Inhaltsangabe begnügen:

p. 137—250: Flores musice artis[1] des Hugo v. Reutlingen. Es ist wichtig, daß der Text Hugos schon von den erklärenden Prosastücken begleitet uns entgegentritt[2].

p. 251: „Item nu[3] versus Johannis Hollandrini de cantibus qui ascendunt sicut autenti et descendunt sicut plagales vel viceversa"[4]. Offenbar bezeichnet dieser Anfang keinen selbständigen Traktat, sondern nur einen herausgerissenen Abschnitt aus einer musiktheoretischen Arbeit, die Hollandrinus' Merkverse heranzieht; wie aus den weiter unten mitgeteilten Textproben hervorgeht, geschieht dies in der untersuchten Handschriftengruppe in ausgiebigster Weise.

p. 260—263: De dyaphonia et organo[5].

p. 265—285: Anonymer Traktat über Mensuralmusik, in 15 Kapiteln. Ist identisch mit dem „Compendium cantus figurati" betitelten Traktat in *T*, C. III, 475—488. Nach Haberls durch das an beiden Stellen gleichlautende Explicit gestützte Vermutung bildet der Abschnitt S. 355—362 „de modo componendi seu contrapuncto" den ergänzenden zweiten Teil des Vorigen. Dies ergänzende Stück ist bei Coussemaker (offenbar also auch in Hs. *T*) nicht vorhanden.

p. 287—297: Ein kurzer Traktat über die Zeichen der Mensuralmusik, der S. 305 mit den Figuren und Ligaturen, S. 311 mit der Proportionenlehre bis zu

---

[1] So von Haberl angegeben; nach den Drucken des 15. Jahrhunderts ist die Arbeit heute unter dem Titel „Flores musices omnis cantus gregoriani" bekannt.

[2] Wir wollen bemerken, daß unsere Handschriftengruppe auch inhaltlich wichtige Beziehungen zu Hugo aufweist, so daß das parallele Auftauchen der Traktate in den Hss. kaum zufällig sein kann.

[3] Wohl ungenau notierte Abkürzung statt notandum.

[4] Soll vermutlich econverso heißen.

[5] Vermutlich identisch mit dem gleichnamigen Kapitel bei Cotto, G. II, 263.

S. 325 fortgesetzt und ergänzt wird. Dieser ziemlich regellos geschriebene Traktat ist offenbar identisch mit dem 3. Teil der Hs. *B* (musica mensuralis). Haberl weist auch noch Übereinstimmungen mit Anon. XI nach, die aber noch nachgeprüft werden müssen.

p. 328—344: Eine „Ars componendi cantum figuratum" in mehreren Abteilungen, deren erste (328—335) nach Haberls Nachweis mit Teil b der Hs. *T* (C. III, 462—466) identisch ist[1]. S. 338 folgen einige „regulae generales artis componendi".

p. 345—350: De compositione simplici et composita seu faulxbourdon.

p. 355—362: „Tractatus de modo componendi seu contrapuncto", in 10 Kapiteln. Gehört nach Haberl als Fortsetzung zum Abschnitt 265—285. Danach folgen noch kurze Abschnitte über den discantus, die Proportionen usw.

p. 372: Tractatus brevis de proportionibus.

p. 386—397: Tractatus de contrapuncto.

p. 399: Musiktheoretische Regeln, deutsch „Zù lernen dy figurlichen musica".

p. 407: De contrapuncto, de modo organisandi, de diminutione, augmentatione etc. Schließt mit p. 416.

Wir sehen, dieses Ms. steht sowohl inhaltlich, als der Form, der Disposition nach in nahen Beziehungen zu den Hss. *B* und *T*.

7. Im Wesen scheint die Hs. Basel F. VIII, 16 (saec. 15) ebenfalls hierher zu gehören[2]. Dies ist ein Sammelband, dessen Anlage sich mit den Hss. *B* und *P* sehr nahe berührt. Aus dem Inhalt heben wir zwei Teile heraus:

a) Die Flores musices des Hugo v. Reutlingen.

b) Einen anonymen Traktat, im Explicit 1442 datiert, dessen von Richter mitgeteilte Anfangsworte auf nahe Verwandtschaft mit dem untersuchten Choraltraktattypus hinweisen. Er enthält eine Chorallehre, den üblichen Tonarius und eine Darstellung der Mensuralnotation. Die Reihenfolge ist also dieselbe wie in *B* und *T*.

8. Bayer. Staatsbibliothek München, Mus. Ms. 1572[3]. Handschrift um die Wende des 15.—16. Jahrhunderts, nach dem Zeugnis des Explicit von einem Scolasticus in Nürnberg geschrieben. Es ist ein Traktat über die musica plana, der sich in der Anlage offenbar stark mit den hier untersuchten Hss. berührt. Auch das Format (15,5 × 21 cm) stimmt genau mit der typischen Form unserer Hss. überein.

Hiermit ist die Gruppe der Quellen, die wir näher untersuchen wollen, umrissen. Die Grundlage der philologischen Untersuchung bietet der Text jenes Choraltraktats, der in den Hss. *F*, *M*, *B*, *S* und *T* in nahezu identischer Form überliefert ist. Diese verhältnismäßig reiche Überlieferung deutet darauf hin, daß wir es mit einer Textfassung zu tun haben, die weithin bekannt war: bei weiterem Nachforschen werden sich zweifellos noch mehr hs. Belege dafür finden. Es ist

[1] Ohne den mit Alius scriptor bezeichneten Teil bei Coussemaker.

[2] Vgl. Richter, Katalog Basel, S. 23—25.

[3] Vgl. Maier, Katalog, S. 157, Nr. 274.

bemerkenswert, daß dieser Choraltraktat in jeder der Hss. als Grundtext vorangestellt ist, an welchen sich dann gegebenenfalls weitere Ausführungen in mehr oder minder planvollem Wechsel anschließen. Übrigens muß bemerkt werden, daß es sich nicht um einen bloßen praktisch-liturgisch gerichteten Choraltraktat handelt, sondern um eine Verquickung von allgemeiner Musiklehre und von Chorallehre, wie sie wohl den Grundstock und die Grundlage sowohl für eine ausgedehntere Choraluntersuchung als auch für Figuralmusikfragen abgeben konnte. Hieraus und aus der offenbar pädagogisch geschickten Anlage des Grundtextes mag die bemerkenswerte Beliebtheit und die dadurch bedingte Verbreitung der vorliegenden Fassung erklärt werden. Daß diese Fassung auch für sich allein als abgeschlossenes Ganze bestehen konnte, beweist das Beispiel der Hss. *F* und *S*, die außer dem eigentlichen Traktat keine ergänzenden musiktheoretischen Arbeiten bringen. Als typischer Fall muß demgegenüber allerdings die Anordnung von *M*, *B* und *T* gelten, wo dieser Grundtext durch verschiedene choraltheoretische (*M*) und die Figuralmusik betreffende (*B*, *T*) Ausführungen ergänzt wird. Daß diese Teile jedoch nicht schon dem gemeinsam zugrundeliegenden Archetypus angehören konnten, geht unzweideutig daraus hervor, daß die ergänzenden Teile weitaus überwiegend[1] verschieden gestaltet sind, die Gemeinsamkeit, die Verwandtschaft also im wesentlichen auf die Theorie der musica plana beschränkt bleibt.

Die genaue Vergleichung der Handschriften ergab nirgends ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis zwischen den vorliegenden Quellen. Angesichts der wörtlichen Übereinstimmungen ist es ja offenbar, daß alle fünf Hss. auf den gleichen Grundtext zurückgreifen[2], aber keine ist von einer anderen unmittelbar abgeschrieben worden. Dies wird daraus unzweideutig klar, daß keine der Hss. in ihren Varianten mit einer anderen durchaus übereinstimmt. Daß es sich bei den Abweichungen nicht um rein zufällige, einmalige Schreibfehler des späteren Kopisten handelt, die ja bei jeder Kopie vorkommen, erhellt wiederum daraus, daß jede der Hss. zumindest einige solche Varianten aufweist, die auch in einer der anderen Hss. auftauchen: es kann sich folglich nur um abweichend überlieferte Fassungen desselben Grundtextes handeln; diese Fassungen haben aber untereinander als unabhängig zu gelten.

Wenn wir nun die verhältnismäßige Ursprünglichkeit, d. h. die Nähe zum Archetypus der Hss. näher ins Auge fassen, so müssen zunächst die Hss. *M* und *S* als relativ entfernt von der Betrachtung ausscheiden: *S* deswegen, weil sie schon das Prohemium in einer zum Teil gekürzten, zum Teil erweiterten, individuellen Fassung darbietet, die unmöglich als Quelle für die anderen in Frage kommen kann; *M* aber wegen der vielen sinnstörenden, aus Unachtsamkeit des Kopisten entstandenen Lücken im Text, die sowohl in *F* als in *B* nicht auftreten, sondern sinngemäß, und zwar untereinander gleich ausgefüllt sind. Die ursprüngliche Quelle hat also diese Stellen aufgewiesen, und zwar in der gemeinsamen Fassung von *F* und *B*.

---

[1] Von kleinen Gemeinsamkeiten zwischen *P* und *B* auf der einen, zwischen *P* und *T* auf der anderen Seite abgesehen.

[2] Möglicherweise auch eine oder die andere von den Hss. 6—8.

Konnte nun aber nicht eine von diesen letzteren Hss. die Quelle für *M* und *S* abgegeben haben? Dem stehen wieder philologische Bedenken entgegen. Im allgemeinen ist ja wohl zweifellos *F* als der vollständigste und zuverlässigste Text[1] anzusehen; eben deshalb haben wir die Textproben nach der Fassung von *F* gegeben; vollständig fehlerfrei ist er aber keineswegs, er bietet gerade auch solche Stellen in fehlerhafter Fassung, die in *B* oder *M* richtig überliefert sind. Somit kann auch *F* nicht als unmittelbare Quelle für die anderen Hss. in Frage kommen. Dasselbe gilt in erhöhtem Maße von *B*, deren Text stellenweise ganz grob entstellt ist, auch an Stellen, wo sämtliche anderen Hss. ganz korrekte Fassungen aufweisen. Somit müssen wir uns vorläufig damit bescheiden, die Abweichungen festzustellen und den Text des Archetypus vermutungsweise aus den Varianten herzustellen, ohne ihn quellenmäßig nachweisen zu können.

Natürlich soll das nicht bedeuten, daß wir einen zurechtgemachten, aus den einzelnen Fassungen zusammengestellten Text bieten wollen. Wir haben zur Mitteilung den Text der Hs. *F* gewählt: wir bieten ihn ganz unverändert, selbst in seinen Fehlern. Da alle Abweichungen aufs genaueste verzeichnet werden, kann die korrekte Lesart in den weitaus meisten Fällen vom Leser selbst gewählt werden. Nur bei ganz offenbaren Schreib- und Lesefehlern haben wir den Irrtum und die bessere Lesung ausdrücklich angemerkt; sonst haben wir keine Reihenordnung unter den Lesarten vorgeschlagen: dies wäre bei Texten dieser Zeit entschieden ein unwissenschaftliches Verfahren gewesen. So sinnvoll und begründet die kritische Verbesserungsarbeit bei Klassikertexten erscheint, so wenig Berechtigung hat sie bei viel kopierten Texten des späten Mittelalters. In den meisten Fällen ist da gar kein kritisch geläuterter Text herzustellen, da die Variantenbildung ganz spontan vor sich geht und da die Persönlichkeit des Autors, die Einmaligkeit und Unveränderlichkeit des Schriftwerkes ganz in den Hintergrund tritt. Selbst Kompositionen des 13.—14. Jahrhunderts sind nur schwer in eine kritisch edierbare Form zu bringen[2]; um wie viel schwerer noch anonyme theoretische Schriften, bei denen die Bindung an die Verfasserpersönlichkeit und die Autorität des Urtextes wie übrigens auch bei den meisten zeitgenössischen Kompositionen vollständig fehlt.

(Fortsetzung in Heft 2)

[1] Vom offenkundigen Fehlen von Blatt 5 abgesehen, denn dies ist ja eine nachträgliche Verstümmelung.

[2] Vgl. Besseler, AfM VIII, 183—184.

Rupert Ignaz Mayr (1646—1712) und seine Kirchenmusik

Von Karl Gustav Fellerer, Freiburg (Schweiz)

Eine Eigenart des deutschen Musiklebens und seines geschichtlichen Wandels ist seine stammhaft-landschaftliche Gebundenheit. Die Fülle schöpferischer Persönlichkeiten, denen ein großes oder kleines Wirken beschieden war, hebt sich bei landschaftlich begrenzter Betrachtung besonders ab und wird als Träger stammhaften Kulturwillens deutlich. Daher gewinnt auch die Untersuchung der Kleinmeister besondere Bedeutung. Zeigt sich doch gerade hier die Eigenart stammesgebundener Schaffenskraft und die Reichweite fremder Einflußsphären am deutlichsten. Mag Schulung und Verpflanzung in fremde Kulturkreise eine nachhaltige bestimmende Kraft im Schaffen des einzelnen sein, der gesunde naturhafte Drang künstlerischen Ausdrucks kommt gerade bei den Kleinmeistern immer wieder zur Geltung. So erscheint auch Rupert Ignaz Mayr[1] trotz seiner künstlerischen Schulung in italienischem und französischem Kreis stets als Vertreter biederen Altbayerntums. Kraftvoll und echt ist seine Erfindung, volkstümliche Kraft beherrscht Melodie und Satz trotz ernster Pflege und Steigerung fremder Stilelemente. In dieser Volkstümlichkeit liegt das Verbindende, das besonders den Kleinmeistern den eigentümlichen stammhaft bestimmten Charakter gibt. Es schafft die landschaftliche Begrenzung des Kunstlebens, aber auch die Steigerung der darin gegebenen Eigenwerte. Diese aber sind es, die dem Werk seine über Grenzen und Zeiten reichende Ausdruckskraft geben. Wenn Schmicorer in seinem Zodiacus I Rupert Ignaz Mayr unter den richtunggebenden und „berühmten Authoribus“ der neuen Suitenkunst nennt[2], so hebt er damit nicht so sehr die modische Übernahme französischer Suitenkunst, als die Ausdruckskraft

---

[1] 1883 widmete R. Schlecht in den Monatsheften für Musikgeschichte R. I. Mayr eine kleine Studie, die jedoch im folgenden in manchen Punkten berichtigt werden muß. Die Lexikographen haben ihn meist übersehen. H. Riemann erwähnt ihn erst in der 9. Auflage, ebenso Mendel im Ergänzungsband. Walther (1732), Fétis, Eitner nennen ihn flüchtig. Die angegebenen biographischen Daten weisen manche Widersprüche auf.

[2] „Was nun die weitere Art und den modus producendi an sich selbsten belangt da beliebe sich der geneigte Music Freund kurtze Willen auf die jetzo insgemein florierende Manier und Kantabilität (wie einige es nennen) als den erfahrnisten Magistrum Usum zumahlen der gebrauchenden musicalischen Temporum, auch Repetitionen und andershalber auf dasjenige anweisen zu lassen was diesfahls von denen berühmten Authoribus der Pythagorischen Schmids-Fincklein, Journal du printemps wie auch des Balletischen Bluem Bunds etc. mit mehreren praemoniert und anerinnert worden ist.“ DDT X, S. 90.

seiner volksgebundenen Melodik hervor. Denn die „Pythagorischen Schmidsfincklein", die Schmicorer hier nennt, zeichnen sich durch eine nie versiegende, aus tiefem Erleben echten Volkstums schöpfende Erfindungskraft aus[1]. Nicht minder wird diese Haltung in R. I. Mayrs Meditationen und Schulopern[2] deutlich, deren melodische Erfindung im Volkstümlichen wurzelt und in besonderer Frische seinem Talente entströmt. Aber auch in der Kirchenmusik, wenngleich sie nach italienischem und französischem Vorbild zunächst für höfische Kreise geschrieben ist, drängt dieses volksgebundene Empfinden in einzelnen Wendungen mehr oder minder deutlich immer wieder durch.

Diese naturhaft stammesgebundene Haltung, die bei allen Künstlern des schöpferischen bayrischen Stammes hervortritt, ist von außerordentlicher Bedeutung im Rahmen der äußeren romanischen Überfremdung des Kunstlebens des Münchner Hofes. Sie wirkte mit, daß trotz aller modischer Äußerlichkeiten das höfische Kunst- und Geistesleben „in die gemeindeutsche Geistesbürgerschaft zurückgehoben"[3] wurde. Ist diese Wirkung schon im großen Musikleben des Münchner Hofes unverkennbar, obwohl zum größten Teil diese bayrischen Musiker in untergeordneten Stellungen in der Hofkapelle waren oder als Kirchenmusiker außerhalb des höfischen Musiklebens standen, so wird sie um so deutlicher an den kleinen geistlichen und weltlichen Fürstenhöfen, die trotz allen Strebens nach modischer Internationalität ihres Kunst- und Geisteslebens die wichtigsten Träger volkhaften Kunstlebens blieben.

Auf allen Gebieten zeigt sich der fürstbischöfliche Hof in Freising im 17. und 18. Jahrhundert als Träger der schöpferischen Kunstpflege, die im bayrischen Volk stammhaft verwurzelt liegt. Es ist nicht etwa allein eine Wirtschaftsfrage, daß hier die meisten Musiker und insbesondere die Leiter der Hofkapelle vorwiegend aus der engeren Heimat genommen wurden. Ein künstlerisch schöpferisches Volk wie das bayrische, dessen Lebensausdruck im Barock seine allgemeine Formung finden mußte, drängte nach solchen geistigen Mittelpunkten seiner Art. Und so offenbart sich hier die schöpferisch künstlerische Eigenart der Volksseele. Für R. I. Mayr, der schon in seiner Jugend in solcher stammhaft gebundenen Geistigkeit kleiner geistlicher Fürstenhöfe wirkte, der dann in Paris eine neue und fremde Schulung erlebte, um sich im internationalen Kunstgetriebe des Münchner Hofes zwar aufgeschlossen für alles Neue und Fremde, aber doch stets verwurzelt in seiner altbayrischen Eigenart zu bewähren, mußte die Übernahme der musikalischen Leitung am Freisinger Hof eine besondere Aufgabe bedeuten. Hier konnte er sich frei entfalten in einer Welt, die seiner voll entsprach, gefördert von einem weitblickenden, in seinem Volke verwurzelten Fürstbischof.

R. I. Mayr ist ein Kleinmeister seiner Kunst. Sein Schaffen ist nicht von umwälzender, weitreichender Bedeutung. Er ist eines der vielen Talente, die, in gründlicher Schulung gefördert, dem deutschen Musikleben im 17.—18. Jahrhundert

---

[1] Das Werk wurde, nachdem A. Sandberger auf seine Bedeutung hingewiesen hatte (Ausgewählte Aufsätze I 1921, S. 230) von B. Ulrich als eines der besten Suitenwerke dieser Zeit gewürdigt (Sammelbde d. IMG IX, 1907, S. 75).

[2] Der Jesuit Franz Lang hat mehrere in seinem Theatrum veröffentlicht. Siehe S. 100.

[3] Jos. Nadler, Das stammhafte Gefüge des deutschen Volkes. 1934. S. 66.

sein Gepräge geben, verwurzelt in der Heimat, getragen vom künstlerischen Ideal der Zeit. Aber sein Wirken und Schaffen ist wert, wieder ans Tageslicht gezogen zu werden als ein Zeichen altbayrischer Musikkultur und deutschen Musikantentums des ausgehenden 17. Jahrhunderts.

I. Leben und Wirken

Über die ersten Lebensjahre R. I. Mayrs fehlen uns alle Nachrichten. Die Bezeichnung Shardinganus Boius auf den Titelblättern seiner Werke, wie die Inschrift auf seinem Grabstein an der Südseite der Stadtpfarrkirche St. Georg in Freising, geben Schärding als seinen Geburtsort an[1]. Hier wurde er 1646 geboren[2].

R. Schlecht läßt R. I. Mayr seine musikalische Tätigkeit in Regensburg beginnen[3], Walther[4] und Lipowski[5] geben Freising als seinen ersten Wirkungsort an. Mayr selbst spricht in den erhaltenen Schriftstücken nirgends von seiner ersten Studienzeit. Ein kurzer Aufenthalt in Regensburg erscheint jedenfalls nicht unmöglich; doch tritt Mayr bereits 1670 in Freising auf[6]. 1671 wird er als „Violisto", dem das Hofzahlamt den Hauszins vergütet[7], genannt. R. I. Mayr war also um 1670 bereits in Freising als Violinist angestellt[8] und wirkte hier unter dem italienischen Kapellmeister Mazzuchini[9].

Nach R. Schlecht kam er dann 1678 nach Eichstätt. Wie lange er sich in Freising aufgehalten hat, läßt sich aus den Freisinger Akten nicht ersehen; ebensowenig der Grund, warum er Freising mit Eichstätt vertauschte. Nach Freising kam R. I. Mayr wohl durch persönliche Beziehungen zu dem Fürstbischof Albrecht Sigismund, der 1659/60 in Schärding residierte[10]. Da Albrecht Sigismund auch Bischof von Regensburg war, ist ein Aufenthalt vor der Freisinger Anstellung in Regensburg (zu Studienzwecken) sogar wahrscheinlich. Leider sind auch die Regensburger archivalen Bestände, insbesondere die der Jesuiten, durch Brand zerstört[11]. Bestärkt wird ein Regensburger Aufenthalt noch durch die Aufführung

---

[1] Da 1809 beim Brande der Stadt Schärding auch die Pfarrmatrikeln vernichtet wurden, ist kein Beleg erhalten. (Nach Mitteilung des Pfarramtes beginnen die geretteten Matrikeln erst mit dem Taufbuch 1724, die anderen noch 60 Jahre später.)

[2] Über das Geburtsjahr gibt der Grabstein Aufschluß: Obiit 7. Febr. anno Salutis 1712 aetatis vero suae 66.

[3] Monatshefte für Musikgeschichte 1883, S. 24ff. Desgleichen Eitners Quellenlexikon. Mendel (Ergänzungsband) verwechselt Regensburg (Ratisbona) mit Ratibor.

[4] Lexikon 1732, S. 393. [5] Lexikon 1821, S. 205.

[6] Kastenrechnung 1670, fol. 43: Ignatius Rupertus Mayr 1 Sch. Waizen; Ignatius Rupertus Mayr 4 Sch. Korn (K. A. L., H. L. LIII, F 55). Da die Rechnungen dezimiert sind, läßt sich die genaue Zeit des Eintritts in Freisingische Dienste nicht feststellen. Mendel-Reißmann (Ergänzungsband) gibt das Jahr 1656 an.

[7] K. A. L., H. L. LIII, Verz. 1, Fasc. 21: Haupt-Kammer-Raittung 1671.

[8] In der Hauptkammerrechnung 1660 kommt er noch nicht vor, so daß seine Anstellung zwischen 1660 und 1670 fällt.

[9] Über Mazzucchini vgl. K. G. Fellerer, Beiträge zur Musikgeschichte Freisings, Freising 1926, S. 79f. [10] K. A. L., Reg. LIII, Fasc. 198.

[11] Gütige Mitteilung des fürstl. Thurn und Taxisschen Oberarchivrates Dr. Freytag. Ebenso blieben Nachforschungen im Stadt- und Ordinariatsarchiv Regensburg, Staatsarchiv Nürnberg, Amberg, Archiv des histor. Vereins Regensburg (Dr. Nestler), ergebnislos.

der Machabaea virtus von R. I. Mayr am 2. und 6. September 1678 im Jesuiten-Gymnasium Regensburg[1].

Seine Eichstätter Anstellung führte R. I. Mayr auf längere Zeit mit der Hofkapelle des Bischofs nach Regensburg zum Reichstag. 1683 schrieb er hier „bey gesunder leibs disposition und aufrechtem Verstand" sein Testament[2]. Vermählt war er in kinderloser Ehe mit Anna Caecilia Freyhammerin. In dem Testament bezeichnet er sich als: „des hochwürdigsten Fürsten und Herrn Marquardis II Bischoven zu Eystätt der Römisch-Kaiserlichen Maystett bey den annoet fortschwebenden Reichstag allhier zu Regensburg Legati, Pleni potentiary, Cammermusicus". Neben Unterschrift und Siegel der Testamentseröffner unterm 18. Mai 1683 hat u. a. der Eichstätter Hofkapellmeister Kaspar Prenz das Schriftstück unterzeichnet.

1678 widmete R. I. Mayr seinem Bischof das Instrumentalwerk Arion sacer. Es ist in Regensburg zur Geburtstagsfeier Bischofs Marquards im August des Jahres in Druck erschienen[3]. Von dem Werke hat sich nur noch die Basso-di-Viola-Stimme in der Proskeschen Musikbibliothek in Regensburg erhalten. Nach einer einleitenden Sinfonia folgt nach französischem Brauch die erste Suite mit dem Namen: Jephtias lugens, bestehend aus: Aria, Courante, Ballet, Courante, Sarabande. Es folgen die Suiten: Joseph amissus (Allemande, Courante, Gavotte, Sarabande, Gigue), Plausus Judithae (Allemande, Courante, Gavotte, Sarabande, Gigue), David saltans (Allemande, Courante, Gavotte, Sarabande, Gigue), Samson ludens (Allemande, Courante, Gavotte, Sarabande, Gigue), Benjamin (Aria, Courante, Gavotte, Sarabande, Gigue). Die Bezeichnung dieser Suiten mit biblischen Namen weist auf die französische Instrumentalmusik der Zeit. Eine Programmmusik im späteren Sinne liegt aber trotz dieser Bezeichnungen nicht vor.

Ein weiteres Werk widmete R. I. Mayr Bischof Marquard II, dem großen verständigen Förderer der Musik in Eichstätt[4], im Jahre 1681, seine Sacri Concentus[5]. Den 45. Elektionstag des Bischofs feierte er mit Unisonus oder Tausendfältige Einstimmung auf den Elektionstag Marquardi Bischofen zu Eichstätt 1683.

Zum Tode Bischof Marquards 1685 schrieb Mayr: „Wehmüthiges Trauer-Gedicht über den schmertzhafften und niemals gnugsam beklagten Hintritt dess weyland Hochwürdigst dess Heil. Röm. Reichs Fürsten und Herrn Herrn Marquardi II ..." Dieses Werk, ein einstimmiger Gesang mit vielen Strophen, zeigt in besonderem Maße R. I. Mayrs volkstümliches Kompositionstalent.

Nach der Grabschrift, wie einem im folgenden angeführten Gesuch[6] kam R. I. Mayr nach seiner Anstellung in Eichstätt in Passauische Dienste[7]. Der

[1] Die Musik zu der Schuloper dieses Jahres (1678) in Eichstätt, „Fructus Constantis in Dei param pietatis", schrieb der Organoedus aulicus Barth. Weisthoma, Textbuch in der St. B. M. 4, Bav. 2194.

[2] K. A. M., H. L., Fasc. 41.

[3] In der Vorrede erklärt R. I. Mayr den eigenartigen Titel des Werkes mit der Fabel des vom Delphin geretteten griechischen Sängers: Quae licet fabula, sic verissima tamen meae sortis est imago.

[4] J. Gmelch, Musikgeschichte Eichstätts. Eichstätt 1914, S. 20.

[5] Siehe S. 102. [6] Siehe S. 88.

[7] Walther und nach ihm Lipowski wissen von einem Passauer Aufenthalt nichts. Bisher

Aufenthalt in Passau war aber sehr kurz und fällt in das Jahr 1683. Passau stand damals mit Wien in enger künstlerischer Beziehung. Die sogenannte jungvenezianische Stilrichtung konnte R. I. Mayr hier an der Quelle kennen lernen. Namen wie Muffat[1], Aufschnaitter[2] u. a. zeigen die Stellung, die Passau damals im musikalischen Leben eingenommen hat.

Noch im gleichen Jahre 1683 kam R. I. Mayr nach München[3]. Damit beginnt die wichtigste Zeit seiner musikalischen Ausbildung. Wie Steffani[4] wurde auch Mayr vor seiner festen Anstellung an der Münchener Hofkapelle von Kurfürst Max Emanuel zur „Perfektionierung" bestimmt und ging mit den drei Söhnen des alten Teibner[5] auf zwei Jahre nach Paris. Diese Zeit wurde für seine künstlerische Entwicklung von größter Bedeutung. Hatte sich doch damals in Paris eine selbständige, von der italienischen Tradition und Praxis abweichende Art der Opern- und Instrumentalkomposition herausgebildet[6], die sich besonders an den Namen J. B. Lully knüpft. Für den Geiger R. I. Mayr hatte die dort ausgebildete Violintechnik großes Interesse[7] und mancher Zug in seinen Werken zeigt, wie nachhaltig diese Einflüsse auf sein Schaffen gewirkt haben. In besonderem Maße wird dies in seiner Instrumentalmusik deutlich, ähnlich wie bei Muffat[8], aber auch für die Gestaltung seiner Kirchenmusik hat er in Frankreich viele bedeutsame Anregungen empfangen[9]. Nach dieser Ausbildungszeit in Paris wurde R. I. Mayr unterm 1. Oktober 1685 als Violinist am Münchener Hofe mit 300 fl Gehalt angestellt[10]. 1687 stellte er ein Gesuch um Erhöhung des Gehalts, nachdem er nun

---

fand sich auch in Passauer Archivalien keinerlei Bestätigung. Der Möglichkeit, daß Mayr nicht am Hofe, sondern an einem Kollegiatstift oder Kloster Passaus bedienstet war, widerspricht die Bemerkung auf dem Grabstein. Ebenso ist es sehr unwahrscheinlich, daß er den Titel ehrenhalber für eine Dedikation verliehen erhielt, da er in dem genannten Schriftstück ausdrücklich auf sein Gehalt in Passauischen Diensten hinweist.

[1] Vgl. DTÖ I, 2; II, 2; XI, 2. Stollbrock, Die Komponisten Georg und Gottlieb Muffat. Diss. Rostock 1888.

[2] Vgl. F. Lehrndorfer, Benedikt Aufschnaiter. Diss. München 1920.

[3] In diesem Jahre kehrte auch Joh. Kasp. Kerll wieder nach München (von Wien) zurück. Die Aufnahme R. I. Mayrs in kurbayrische Dienste im Jahre 1683 wird auch durch die unten mitgeteilte Feststellung bewiesen, die R. I. Mayr in seinem Bittgesuch bringt. Er stand, wie er 1706 sagt, in diesem Jahre 23 Jahre lang in kurbayrischen Diensten. Seine Aufnahme erfolgte also 1683, während er erst 1685 unter den festbesoldeten Musikern erscheint. Die beiden ersten Jahre dienten seiner Ausbildung in Paris.

[4] Vgl. A. Sandberger, D. T. B. II, 2, S. XXV.

[5] H. Z. R. 1685, S. 486. Der Studienaufenthalt kostete dem Kurfürsten in diesem Jahre 5287 fl 43 kr. Vgl. auch Sandberger, D. T. B. II, 2, S. XXIV.

[6] Vgl. R. Haas, Die Musik des Barocks. 1928, S. 218ff.

[7] Vgl. A. Moser, Geschichte des Violinspiels. 1923, S. 153ff.

[8] Georg Muffat konnte 6 Jahre in Paris bleiben. Vgl. Stollbrock, a. a. O.

[9] Vgl. Michel Brenet, Les musiciens de la Sainte Chapelle du Palais. 1910. Henri Quittard, Un musicien en France du 17 s. H. Dumont. 1907. Lavignac, Encyclopédie de la musique. 1913, I 3, S. 1355ff.

[10] K. A. M. Hofzahlamts-Rechnung 1685, fol. 667 „Ruprecht Ignati Mayr ist Krafft Ordonanc für ainen Violisten vom 1. Oktober des Jahres angeschafft worden mit jehrl. 300 fl. Empfanget pro rato 75 fl." Am gleichen Tage traten auch die Hoftrompeter Gregor Toll und Caspar Knab in kurbayrische Dienste, beide mit 350 fl. Vgl. auch K. A. M. H. R. 469, Nr. 2.

zwei Jahre im Dienste steht. „Und in dieser Zeit habe mich verhoffentlich so woll in Verrichtung meiner Dienst als sonsten, wie dero Capelmaister, Cammermusicdirektor und Concertmaister ohne Verletzung ihres Gewissens nicht anderst bezeugen können, dergestalten getrey, fleissig und eifrig verhalten, daß auch die geringste Klag wider mich nit statt hätte."[1] Am 9. Oktober 1687 wurde „in anrechnung seines bisher guet erzeigte fleiß und hierin underthenigst aingebrachten Motiven nit allein zu seinen vorhin habenden sold ain hundert Gulden gdst. addiert, sondern auch für täglich zwei Maß Wein und zwei Brodt überreichen zu lassen gst. bewilliget"[2]. Das Schriftstück ist mit der eigenhändigen Unterschrift Max Emanuels[3] gezeichnet. Die Besoldungsbücher[4] wie Hofzahlamtsrechnungen[5] der folgenden Jahre bestätigen diese Zulage, bis im Jahre 1704 die Besoldung infolge der Zahlungsschwierigkeiten des Hofes für das letzte Quartal ausblieb und 1705 der Gehalt auf ein Viertel reduziert wurde[6]. Im Jahre 1706[7] aber heißt es bei der Rubrik Hofmusikanten: „Diese seindt durchgehendts dimittiert und mit der beraits voriges Jahr moderierten Besoldung crafft der hier oben sub 487 beygelegten Besoldung und neben dem reglement erfolgten resolution weiter nit als bis letzten Juni bezahlt worden." R. I. Mayr erhielt in diesem Jahre 75 fl. Trotz dieser Verordnung löste sich die Münchner Hofmusik aber noch nicht sogleich auf. Ein Aktenstück vom 18. Sept. 1706 „yber die bey voriger gnädigster Landesherrschaft gewesten Hofmusikanten" zeigt die traurigen Verhältnisse, in denen sich die Künstler befanden. R. I. Mayr ist „bey Churbayren 23 Jahr bedient gewesen, hat nichts im Vermögen", „wird zur Geduld verweisen sein". Dies gibt ein Bild von der Lage, in die unser Meister versetzt wurde[8]. Da kam als seine Rettung aus diesen Verhältnissen die Berufung an den Freisinger Hof[9].

Für die künstlerische Entwicklung Mayrs war die Münchner Zeit die bedeutungsvollste gewesen, zumal ihm der kunstsinnige Kurfürst Max Emanuel den Studienaufenthalt in Paris ermöglichte. Max Emanuel war ja ein begeisterter Verehrer französischer Musik. Nach seinem Brüsseler Aufenthalt und seiner Rückkehr 1715[10]

---

[1] Als weiteren Grund führt er auch seine Besoldung in den früheren Diensten an: „. . . daß in denen meinen vorgehabten als benanntlich Eystättl. und Passaul. Diensten mir sowohl mit noch bey handtes habenden fürstl. Decretis als auch sonsten beweisen kann alle Zeit mit 1400 fl angeht sambt Wein und brodt salariert gewesen an jezo so viel zurück dienen sollte so ist auch bekannt, daß allhier . . . und anderes sonderlich der Wein der zur Erhaltung meiner Gesundheitt högstenst vonnöten bin, in solchem wertt, daß fast unmöglich mit 300 fl zu subsistieren, wie dann beraits dasjenige was anderwertig mit genauer Sparsambkeit erobert, schier alles beysetzen müssen."

[2] Nach einem Gesuch von 1692 scheint die Naturalbesoldung 1690 „nit allein bey mir sondern auch andern Bedienten" sistiert worden zu sein (K. A. M. K. R. 469, Nr. 661, Akt 1).

[3] K. A. M. H. R. 469, Nr. 3. [4] K. A. L., Rep. XXXVII, Fasc. 253ff. [5] K. A. M.

[6] Die ausständige Münchner Bezahlung konnte R. I. Mayr niemals vergessen, und seine Witwe schrieb am 1. Juli 1713 in einem Zusatz zu ihrem Testament, „die Herren Exsecutores sollen sich auch der ausstendig Münchner Besoldung annehmen und Messen lesen und Almosen geben".

[7] H. Z. R. 1706, fol. 226, K. A. M. [8] DTB II 2, S. XXI.

[9] Mit ihm übersiedelte auch der entlassene Chur. Bayr. Feldt-Trompeter Heinr. Thurn nach Freising.

[10] Der Freisinger Bischof Franz Ecker nahm an dem Schicksal Max Emanuels reichen Anteil und schickte ihm 1715 zu seiner Rückkehr aus dem Exil ein Gratulationsschreiben (Geh. Haus-Arch. Nr. 754).

kam diese besonders zum Durchbruch. Eine besondere, fast fanatische Vorliebe hatte Max Emanuel für Tanz und Ballett. R. I. Mayrs Schmidsfünklein waren als französisches Suitenwerk wohl auf diese Lust des Kurfürsten berechnet[1].

Seit 1671 waren unter Ferdinand Maria französische Hofkomödianten mit Philipp Millot nach München gekommen und verbreiteten hier den Geschmack ihrer Heimat[2]. Ihre Blütezeit in München fiel in die Jahre 1671—1674. Steffani und andere berühmte Künstler am Hofe zeigen in ihren Werken manche Züge der französischen Kompositionsart. Einerseits wurde Mayr in München mit der italienischen Richtung, die hier in Bernabei, Abaco, Torri u. a. höchst bedeutende Vertreter hatte, vertraut, andererseits aber wurde die französische Schule in sein künstlerisches Schaffen gezogen[3].

Gleichzeitig mit R. I. Mayr war an der Münchener Hofkapelle Johann Christoph Pez[4]. Er wurde, nachdem er vorher an St. Peter wirkte, 1687, also ungefähr zur gleichen Zeit wie R. I. Mayr, Mitglied der Hofmusik. 1694 verließ er aber München, um als Leiter der Hofkapelle des Kölner Kurfürsten Joseph Clemens, des früheren Fürstbischofs von Freising[5] und Bruders Max Emanuels, nach Lüttich und Bonn zu gehen. 1701 kehrte er wieder nach München zurück und kam nach der Auflösung der Hofkapelle als Kapellmeister nach Stuttgart. Pezens Schaffen ist für uns deshalb wichtig, weil seine Werke größte Ähnlichkeit mit denen R. I. Mayrs zeigen. Beide Meister boten sich gegenseitig viele Anregungen und schrieben in gleichen Formen.

In Pezens Schaffen zeigt sich in besonderem Maße der Widerstreit der Kunstrichtungen, die damals München beherrschten. Wie stark sie aufeinander prallten und wie sich Pez mit ihnen auseinandersetzte, zeigt ein Bericht, den er in der Streitsache des Chorregenten bei St. Peter, Sigmund Auer, verfaßte[6]. Pez beklagt sich darüber, daß Auer „alte, fast hundertjährige Motetten, welche nicht nur für die Sänger zu schwer, sondern nicht mehr nach dem heutigen Geschmacke seien", singen läßt. Er bedauert, daß die Sänger nicht so weit geschult seien, „eine schlechte (schlichte) Arie oder Melodie" singen zu können. Des weiteren sagt er, J. K. Kerlls Werke seien Auer „nicht anständig genug, weil sie nicht auf die romanische Art seien". „Neues, schön und galantes" werde von der alten Richtung, der Auer angehört, verworfen.

Diese Auseinandersetzung J. Ch. Pezens mit der alten Richtung ist für die kirchenmusikalische Lage im damaligen München sehr bezeichnend. Es geht

[1] Mayrs Suiten eigneten sich mit ihrem straffen Rhythmus und ihrer volkstümlichen leichten Melodie sehr gut zum Tanze. [2] S. Riezler, Geschichte Baierns VIII, 1914, S. 662.

[3] Über das Münchner Musikleben dieser Zeit vgl. O. Ursprung, Münchens Musikalische Vergangenheit, München 1927, S. 128ff., die einschlägigen Bände der DTB I; II, 2; VI, 2; XVIII; XIX/XX; XXVII/XXVIII. L. Söhner, Die Musik am Münchner Dom, 1934, S. 75ff. M. Zenger, Geschichte der Münchner Oper, 1923, S. 16ff. L. Schiedermayr, Zur bayr. Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts in: Die Musik, 1901, S. 378. Ders., Künstlerische Bestrebungen am Hofe des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern, Freising 1902. K. Forster, Über das Leben und die Kirchenmusikalischen Werke des Giuseppe Antonio Bernabei. Diss. München 1933.

[4] Vgl. B. A. Wallner, Ausgewählte Werke des Alt-Münchner Tonsetzers Johann Christoph Pez (1664—1716) DTB XXVII/XXVIII, 1928.

[5] Vgl. Fellerer, Beiträge zur Musikgeschichte Freisings, 1926, S. 90.

[6] B. A. Wallner, DTB XXVII/XXVIII, 1928, S. XXII.

daraus hervor, wie alte und neue Richtung sich gegenüberstanden, wie aber die „neue“ sich bereits durchgesetzt hatte. Diese Einstellung scheint gegen die alte Vokalkunst und ihre Nachahmung zu sprechen, und doch haben sowohl J. Ch. Pez wie R. I. Mayr Werke im „stile antico“ geschrieben.

Die beiden großen Münchener Zeitgenossen R. I. Mayrs, Agostino Steffani und Kerll, der Lehrer seines Eichstätter Kapellmeisters Caspar Prentz[1], gehörten zu den bedeutendsten Meistern dieser Epoche und boten für R. I. Mayrs Schaffen manche Anregung. Das wechselvolle Treiben am Hof, die Oper, die mannigfachen Kammer- und Kirchenmusikaufführungen, die künstlerisch interessierte Hofgesellschaft, alles das wirkte auf R. I. Mayrs Künstlerpersönlichkeit und drückte seinen Werken nicht den Stempel von Lokalgeist, sondern von künstlerischer Allgemeingültigkeit auf. Neben Instrumental- und Kirchenmusik bot sich für R. I. Mayrs Kompositionstätigkeit reiche Gelegenheit bei den Schulopern im Jesuitengymnasium. So dirigierte er 1697 dortselbst seine Victrix in bello pietas Alphonsi I.

Die vielfachen äußeren Anregungen, die ein so bedeutender Hof, wie der in München bot, mußten nun in Mayrs neuer Stellung an dem kleinen Freisinger Hof verschwinden. Doch war er hier als fürstbischöflicher Hofkapellmeister in führender Stellung. Seinem Kurfürsten war R. I. Mayr stets treu ergeben geblieben und widmete ihm auch Zeugnisse seiner Kunst. Wohl aus Dank für die Pariser Studienzeit überreichte er ihm 1692 sein französisches Suitenwerk: „Pythagorische Schmids-Fincklein“[2]; unterm März 1692 erhielt er „für die dedicierte stückh zu einem Reccompens vierzig Thaler id est 60 fl“[3]. In der Widmung tut R. I. Mayr des Studienaufenthalts keinerlei Erwähnung, bringt jedoch im Stile seiner Zeit gehaltene Anspielungen auf die Kriegstüchtigkeit Max Emanuels und erklärt auch in diesem Sinne die poetische Bezeichnung, die er seinem Suitenwerk, das mehr als alle Worte das künstlerische Ergebnis der Pariser Zeit bestätigt, gegeben hat.

10 Jahre später (1702) widmete er als „Primus Violinista Aulae et Camerae musicus“ dem Kurfürsten sein Motettenwerk Gazophylacium musico-sacrum und kann sich in der Vorrede nicht genug tun, München als Kunststadt zu preisen. Aber er muß, wie viele seiner Münchener Kollegen[4], auf die Kriegswirren hinweisen, die auch ihn noch schwer treffen sollten.

---

[1] Vgl. Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts in: Ausgewählte Aufsätze I, S. 230. E. Ulrich in: Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft IX, 1907, S. 75ff. W. Danckert, Geschichte der Gigue, 1924, S. 14. E. Mohr, Die Allemande, 1932, S. 83f.

[2] DTB II 2, S. XXV.

[3] K. A. M. H. R. 469, Nr. 661, Prod. 1 und K. A. M. H. Z. R. 1692, Nr. 1203.

[4] So widmete 1706 Johann Christoph Pez sein Jubilum missale unter „Strepitus armorum compositos“ und schreibt auf das Titelblatt: Dulcissimo musicae concentu turbulento hoc belli tempore proclamans Gloria in Exelsis Deo. Sein Psalmenwerk op. 2, 1703 aber betitelt er: Prodromus optatae pacis und schreibt in der Vorrede: licet pueri musarum hodie in pretio non sint, sed Martis . . . canite inquam ut ignem furoris divini arma in nos cadentis extinquatis psallite ut Deum ab ira ad Clementiam flectatis et novas induet tempus optatae pacis figuras. Wie Steffani im Sacer Janus: Non male musica convenit armis schreibt, so schreibt auch G. A. Bernabei in der Widmung des Chorbuches Mus mss 2754 St. B. M.: Inter devolutos nuper prementium bellorum strepitus . . .

Das Anstellungsdekret[1], das R. I. Mayr zum fürstbischöflichen Hofkapellmeister in Freising ernennt, ist ausgestellt am 26. Juli 1706, so daß er nur drei Wochen stellenlos war. Bei der vorausgegangenen schlechten Bezahlung und den Kriegsbedrängnissen war dies aber eine Zeit bitterster Armut. Die finanziellen Verhältnisse standen in Freising weit hinter den Münchnern zurück: „Bestallung 200 fl. Waizen ain und Korn 3 Schäffl dann Wein 6 und Pür 12 Eimer“[2]. In Freising fand Mayr eine gute Kapelle vor, die freilich nicht solche Namen zählte, wie die Münchner und deren Mitgliederstand auch nicht dem der kurbayrischen, die außer dem Kapellmeister Bernabei im Jahre 1695 22 Vocalisten, 23 Instrumentalisten und 16 Trompeter und Pauker zählte, entsprechen konnte[3].

Mayr oblag vor allem die Leitung der Hofkapelle, um deren Hebung und Zunahme an Mitgliedern er sich stets bemühte, auch sorgte er für stete Vergrößerung des Notenbestandes. So übernahm er unterm 29. Oktober 1707 den gesamten Nachlaß des Hofmusikers Däxner, seines Vorgängers im Kapellmeisteramt, mit „267 Motetten, 208 Sonaten und Palleten, 10 Dialoghi, 82 geistl. Teutsche Gesenge, 67 weltl. teutsche Gesenge, 4 italienische Gesenge“[4].

Über die Werke, die damals am Freisinger Hof aufgeführt wurden, unterrichtet uns ein Inventar der Musikalien der Hofkapelle, das der spätere Kapellmeister Johann Jakob Pez 1710 aufgestellt hat[5]. Dieses Inventar zeigt uns deutlicher als alle Berichte die musikalische Einstellung des Freisinger Hofs und die künstlerische Richtung, die R. I. Mayr in Freising gepflegt hat. Vorwiegend sind die „neuen, schönen und galanten“ Werke im konzertanten Stil, also die Richtung, als deren Hauptvertreter Joh. Christ. Pez J. K. Kerll in seinem Gutachten bezeichnet, vertreten.

Der Freisinger Catalogus musicalium ist nicht nur für die künstlerische Einstellung R. I. Mayrs und die Freisinger Musikpflege, sondern auch für die allgemeine Musikübung des ausgehenden 17. Jahrhunderts an süddeutschen Höfen von großer Bedeutung:

Anno 1710: 12 Martij. [Bl 1]
Catalogus Musicalium
Joannes Jacobus Pez
Cubicularius et Musicus
manu ppria.

Missae 4 voc: cum Instmtis. [Bl 2 r]

Praesentationis:	Christ. Pez
S. Michaelis	Pez
S. Gereonis	Pez
S. Tobiae	P. Carolo Benedict.
Felix adventus	Kirchbaur

Dies seien nur einige wenige Beispiele, wie die Musiker in ihren Widmungen auf die kriegerischen Ereignisse hinweisen.

1 K. A. M. H. L., Fasc. 38, Nr. 2. Vgl. auch S. Riezler, Geschichte Baierns VIII, 1914, S. 694.

2 K. A. M. H. L., Fasc. 40, Nr. 1. Am Ende seiner Freisinger Wirksamkeit waren seine Bezüge erhöht. In einer Bescheinigung des Kastenamts 1713 ist vermerkt „Ign. Mayr Capellmaister salariert gewesen mit 300 fl 6 Eimer Wein, 12 Pir, 1 Sch. Waiz, 3 Korn“ (K. A. M. H. L. 38).

3 Vgl. K. G. Fellerer, Beiträge zur Musikgeschichte Freisings, 1926, S. 87ff.

4 K. A. M. H. L., Fasc. 41, Nr. 41.

5 K. A. M. H. L., Fasc. 41, Nr. 41.

S. Edmundi	Kirchbaur	
Allegro	Kirchbaur	
Renovata	Ig. Mayr	
Catharinae	Kirchbaur	
Cuius Toni	Casp. Kerl	
Ad Fugam Caesaris	Kerl	
Patientia	Kerl	
S. Augustini	Michael Zacher	
Trium Regum	Schnevogl	
Rundi Mundi		[frei]
Volante	Kerl	[Bl 2 v]
Missa	Jac. Rassler	
Missa	Simon Kästl	
De Apostolis	Kirchbaur	

Missa spei	Schnapper	
Missale sextuplex constans 6 Missae hoc opus ad chorum datum.	Christ. Pez	
Missa Evangelizantium bona	P. C. Kolberer	
Missa Boiaria vive	Jo. Chr. Egerpacher	
Missae 4 voc: cum Tympanis et Clarinis		[Bl 4]
In voce tubae	Bernabei	
Canite tuba	Bernabei	
Servite Dno	Bernabei	
S. Bernardi	Kirchbaur	
Brevis solemnis	Kirchbaur	
Missa	Kästl	
Missa annorum	Wangnereck	
S. Francisci	Kirchbaur	
Missa	Pez	
Missa in caelestibus à 5	P. Caietano Kolb:	
Missa à 5	Jo: Bapt: Mocchi	
Requiem	Paulo Agricola	

Missa Alleluia 8 voc	de Bibern	
Missa Carolina à 5	Kirchbaur	
Missa speciosa à 5	Kirchbaur	
Missa Principium à 5	Kirchbaur	[Bl 4v]
Missa Augusta à 5	Jo: Bap: Moggi	
Missa dedicationis à 5	Kirchbaur	
Missa Assumptionis	Kirchbaur	
Missa noli me tangere	Ben: Ant: Aufschnaitter	
Missa exoptatae pacis nuntia à 4	Jo: Ja: Waltter	
Missa Electionis à 5	Kyrchbaur	
Missa Natalitia	Sinzig	
Missa novi gaudii à 5	Sinzig	
Missa Corona Principium à 5	Kirchbaur	
Missa vivorum à 5	Moggi	
Missa gaudete	Leuttner	
Missa Jubilationis 4 voc	Kirchbaur	
Missa veneranda	Kirchbaur	
Missa Augusta	Moggi	
Missa Jesuli	Sinzig	
Missa Pomposa	Kirchbaur	
Missa Ducalia	Moggi	

Missae 5 voc sine Clarinis		[Bl 5]
S.V.N.V.	Kirchbaur	
Missa	Kerl	
Missa valete	And. Hofer	
Missa	Kästl	
S. Raphaelis	P. Carl: Benedict.	
Missa	Christ: Leuttner	
Missa dorma pur:	Kerl	
Missa	Ig. Mayr	
Missa quare quia	P. Ferd. Reicher	
Missa dens tuorum militum		
Missa Nativitatis	Kopp	
Missa v'ingannate: à 6	Kerl	
Missa post partum:	Pietro Vadina	
Missa spedita: à 6	Felice Sanzes	
Missa triumphalis: à 7		[Bl 5 v]
Missa Imperialis: à 8	Kerl	
Missa superba:	Kerl	
Missa felix adventus:	Hofer	
Missa à 12	Kerl	

Te Deum laudamus: à 4	Bernabei
Requiem: à 5	Agricola
Miserere: à 5	Kirchbaur

Missa venatoria à 2 cor: de schass:		Ge: Lu: Sinzig	
Missa S. Nonnosi à 2 cor: de schass:		R. P. C. Kolberer	
Missa benè audire à 5 voc: 2. Hautb:		Sinzig	
Missa Laudanda cum Trombis		Sinzig	
Missa divinae Maiestatis		Sinzig	
Missa Laetitiae		Kirchbaur	
Missa festiva		Prenz	
Offertoria			[Bl 7 r]
De annuntiatione B: V:	à 8 voc:	Ant: Bertali	
De visitatione:	à 8 voc:	Bertali	
De Purificatione:	à 8 voc:	Bertali	
De Nativitate Dni	à 5	Ant. Murschhauser	
Veni sponsa:	à 5	Ja: Waltter	
Ave virgo:	à 5	Agricola	
Psalite populi:	à 4	Bernabei	
Eia fideles	à 9	Mocchi	
Attolite pro Ascensione Dni et assumptione			
Beatae virginis	à 5	Egenolf	
Gaudete in dedicatione	à 4	Bernabei	
Occurrite pro festo S. Corbiniani		Bernabei	
Ecce sacerdos:	à 5	Schnevogl	
Psallite canite:	à 5	Bernabei	
Hodie completi:	à 4	Schnapper	
Intonuit:	à 5	Agricola	
Domum tuam	à 4	Pez	
De S: Michaele:	à 4	Pez	
De resurrectione:	à 5	Leuttner	[Bl 7v]
Alleluia	à 4	Schnapper	
Ad festum trium Regum	à 9	Mocchi	
Quid retribuam:	à 4	Pez	

Omnes de Saba:	à 4	Pez	
Viderunt omnes:	à 4	Schnapper	
Novum amoris:	à 4	Pez	
Ave Maria:	à 4	Ig: Mayr	
Angelus Dni:	à 4	Ig: Mayr	
Jesu dulcis:	à 3		
Jesum omnes:	à 3	Bernabei	
Repleatur:	à 2		
Bellonae furunt:	à solo		
Adeste caeli:	à solo	Pez	
Mundi gaudia:	à solo		

Partus 4tus seu 30 offertoria festiva a 4 vocibus 2 violinis concert: 2 fagoto etc hoc opus ex mandato Celsissimi ac Reverendisso: etc etc ad chorum datum		P: Cai: Kolberer	
Corona stellarum 12 à voce sola 2 violini et duplici Basso Continuo		Christ: Pez	
Mottetta pro omni tempore à Canto Solo:		Pez	[Bl 8r]
Mottetta de S.S. Nomine Jesu à Canto Solo:		Pez	
Sonatae			(Bl 10r]
Concerto grosso	à 12	Ig: Mayr	
Partia	à 12	Ig: Mayr	
Concerto grosso		Ig: Mayr	
Pastorella	à 5	d'Ardespin	
Concerto grosso	à 6	Pez	
Intrada	à 4		
Partia	à 2	Pez	
Ouverture	à 5		
Concerto grosso	à 8		
Pastorella			
Sonata S: Corbiniani	à 10		
Sonata S. Catharinae	à 8	Bernabei	
Sonata:	à 10		
Sonata 2 viol: 2 clarin: 3 viole		Schnevogl	
David et Goliath		Ig: Mayr	

Orpheus Ecclesiasticus 12 constans Symph:		Bernabei	[Bl 10v]
Sonata alla Camera		Schuechbaur	
Partia		Schuebaur	
Pieces sur la Musique de Table		Pez	
Pastorale seu Pieces sur la Musique de Table		Pez	
Psalmi			[Bl 11r]
Dixit Dnus	à 8	Biber	
Dixit Dnus	à 4	Pez	
Confitebor	à 2	Ig: Mayr	
Beatus vir	2 Alt:	Schnevogl	
Laudate pueri	à 5	Kerl	
Laudate pueri	5 Bass:	Kästl	
Nisi Dominus	à 2	Kerl	
Nisi Dominus:	Tenore solo	Pez	
Laudate Dnum:	à 3		
Magnificat:	à 8	Biber	
Magnificat:	à 5	Kerl	

Magnificat cum clarinis:		Pez
Magnificat:	à 5	Kerl

Antiphonae et alia [Bl 13r]

Regina caeli:	à 4	Biber
Regina caeli:	à 3 Bassi	Kästl
Regina caeli:	Cant. et Basso	Pez
Salve regina:	à 5 Bass:	Kästl
Salve regina:	à 3 Cant: 3 Bass:	Schnevogl
Sub tuum:	à 5	Pez
Sub tuum:	Cant. et Basso	Pez
Sub tuum:	Canto solo	
Teusche Aria:	Canto solo	
Responsoria:		Casp: Kerl
Responsoria:		Bern: Storace
Responsoria:		And: Hofer
Stabat mater:		Schnevogl
Responsoria in exequiis Impris Leopoldi Cantata:		Schnevogl
Mandatum nomen in coena Dni: decantandum:		Schnevogl
Aggratulatio ad diem Electionis Celsimi. Principis et Epi Joannis Francisci etc: etc:		Schnevogl

Vah: infelix Orpheus:	Ig Mayr	[Bl 13v]
Chori Sophronij:	Ig: Mayr	
Gratulatio 4 temporum:	Ig: Mayr	
Spartitura della Comedia 1702	Ig: Mayr	
Die vervolgte Tugent	Ig: Mayr	
Dies irae. Teutsch:	Ig: Mayr	
Quis hodie fulgor: à 2 voc: e 4. stromenti con Basso continuo	Ig: Mayr	
Cygnus Marianus a voce sola et 4 viol:	P. Gotthard:	[Bl 13v]
Comoedia: Purpura sacra seu S: Justinus.		
Intrada: per modum Comoediae		
Hymnus de S: M: Archangelo Custodes hominum etc di R:	Ig: Mayr	
Tafelstuckh		[Bl 15r]
Silete à Basso solo:	Ig: Mayr	
Der glückseelig vergnügte. Tenore solo:	Ig: Mayr	

[Bl 1r]

Anno 1713. 22. Januarii

Catalogus Instrumentorum et Musicalium Episcopalis Seminarii

1 2 Instrumenta
2 2 Clavicordia
3 4 Violini
4 2 Viola da Braccio
5 1 Basso Viola
6 2 Flautt von Buchsbaum
7 2 Hautbois von gemeinem Holz
8 1 francesischer Fagott

	Musicalia		[Bl 1v]
1	Benedicti Aufschnaiter Sonatae	5 partes	
2	Joseph: Ant: Bernabei Sonatae	4 p:	
3	Christoph: Pez. Sonatae	4 p:	
4	Guglielmi Vong Inglese Sonatae	5 p:	
5	Terpsichore Rup: Ingnat: Mayr	2 p:	
6	Gio: Bassani Mottetti	8 p:	
7	Sacer Janus August: Steffani	4 p:	
8	Alexandri Haag Marianische Schazkamer	5 p:	
9	Biber Violino Solo	1 p:	
10	Bartholomaei Bernandi Sonatae	4 p:	
11	Zodicaci musici 6 partiae	4 p:	
12	Bassani Voce sola	5 p:	
13	Altrovandini Mottettae à 2 et 3 voc:	7 p:	
14	Silvani Litaniae à 4 voc:	13 p:	
15	Bomborti Voce sola	4 p:	
16	Sonatae Auth: Biber	9 p:	
17	Cygnus Marianus R: P: Gotthardi	6 p:	
	Franz Joseph: Asn Semin: Praef:		[Bl 2r]

Aus diesen Inventaren der Hofkapelle und des Seminars geht hervor, welche Komponisten damals am Freisinger Hof beliebt waren. Eine enge Beziehung zeigt sich zum Münchener Kreis. Die vielen äußeren politischen und kulturellen Beziehungen der beiden nahegelegenen Höfe lassen dies als selbstverständlich erscheinen. Eine große Gruppe bilden im Katalog ferner die Benediktiner-Komponisten. In den verschiedenen süddeutschen und österreichischen Klöstern wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eifrig die Musik gepflegt und fast jedes Kloster hatte seinen „Hauskomponisten". Meinrad Spieß († 1761) wurde der praeceptor theoricus dieser ganzen Komponistengeneration und vermittelte ihr die Einstellung des Kerll-Bernabei-Kreises in München. Im allgemeinen zeigen diese Kompositionen die Gemeinplätze des zeitgebundenen kirchenmusikalischen Schaffens mit den Floskeln, stereotypen Formen und Figuren, meist ohne sich zu künstlerischer Selbständigkeit zu erheben. Jedoch befinden sich unter diesen Komponisten auch recht achtbare Talente wie P. Cajetan Kolberer in Andechs u. a.[1].

Die Mehrzahl der Werke ist mit Orchester geschrieben. Sie entstammen alle der eigenen Zeit. Von den Werken, die Sebastian Karpf 1651 in seinem Inventar der Freisinger Hofkapelle mitteilte[2], findet sich kein einziges mehr. Sie entsprachen nicht mehr dem „gusto" der Zeit.

Während der Katalog von Karpf Werke des frühen 17. Jahrhunderts aus den verschiedenen Ländern aufführt, stammen die Werke im Katalog von Pez meist aus der näheren Umgebung. Hier zeigt sich rein äußerlich, wie im ausgehenden 17. Jahrhundert lokale Einstellungen sich voneinander in weit höherem Maße als in früheren Zeiten abschließen und damit zu einer in sich geschlossenen landschaftlich eigentümlichen Entwicklung kommen.

---

[1] M. Schreiber, Beiträge zur Musikpflege im Kloster Andechs von 1803. 1932, S. 7.

[2] Vgl. K. G. Fellerer, Ein Musikalien-Inventar des fürstbischöflichen Hofes in Freising aus dem 17. Jahrhundert. Archiv für Musikwissenschaft, 1924, S. 471ff.

Auch die Freisinger Hofmusik zeigt durchaus diese enge stilistische Begrenzung, wenngleich sie von der Münchener Einstellung, die im Brennpunkt des internationalen künstlerischen Lebens stand, starke Anregungen erhielt.

Rup. Ign. Mayr folgte in der Leitung der Freisinger Hofkapelle dieser Tradition. In seinen Werken zeigt sich, daß er trotz der mannigfachen Einflüsse der internationalen musikalischen Strömungen, die ihm das Münchener Musikleben bot, seine bayrisch-volkstümliche Gestaltungskraft in Erfindung und Satz stets beibehalten hat. So scheint die Übernahme der Freisinger Hofkapelle auch im Sinne seiner eigenen künstlerischen Bestrebungen gestanden zu sein. Seinen Dank für die rettende Berufung brachte er 1706 zum Ausdruck in einer Widmung „der Psalmodia brevis“ an den Fürstbischof Johann Franz, in der er auch seiner Jugenddienste am Freisinger Hof gedenkt[1].

Die Freisinger Kapellmeisterzeit erfüllten Tage reicher Arbeit: Leitung der Kirchen- und Kammermusik, dann aber auch der Schuloper, Unterricht der Kapellknaben und Alumnen, eine ausgedehnte kompositorische Tätigkeit.

1711 haben die Kräfte des nun 65jährigen abgenommen, und so machte er unterm 22. Oktober 1711 neue Zusätze zu seinem Regensburger Testament. Am 7. Februar 1712 starb R. I. Mayr an einem Schlaganfall, und wurde wie das Sterberegister St. Georg Freising sagt „in coemeterio S. Georgii Frisingae“ an der Südseite der Stadtpfarrkirche begraben, wo er neben seiner Gattin, die ihm nach kinderloser Ehe 1714 folgte, ruht. Sein Grabstein[2] ist heute noch an genannter Stelle vorhanden. Neben den Wappen[3] R. I. Mayrs und seiner Gemahlin trägt der Stein auch einen Lobspruch auf Mayr, der in Noten und Textsilben geschrieben ist[4], jedoch wegen der Verwitterung am Ende der Zeilen der Entzifferung Schwierig-

---

[1] Ego hosce psalmos breves qualemcumque laboris partum non alterius nomini dicare debui quam tuo Celsissime Princeps cuius Servitus iam a iuventute fueram dedicatus et eo iam tempore tantis me obstrinxeras obligationis vinculis ut pene in gratum vivere me cogeres. Doch scheinen die Worte „si quid notae deterioris delicta iuventutis meae apud Te incaute incurrissent“ auf ein Verschulden, das wohl seinen Abgang vom Freisinger Hof zufolge hatte (vgl. hierzu die Vorrede zu R. I. Mayrs Arion sacer) hinzuweisen, ebenso wie breves psalmi poenitentiales . . . veniam . . . deprecentur. Von einem solchen Vorfall, der in den ersten Jahren des 8. Jahrzehnts gewesen sein muß, war jedoch in den Akten nichts zu finden. Für R. I. Mayrs künstlerische Entwicklung war aber sein Weggang von Freising damals von größter Bedeutung.

[2] Die Grabschrift lautet: Surgat in Gloria Nob. ac strenuis Domnus Rup. Ignatius Mayr Shardinganus Boius Sereniss. Bavariae Ducis item Episcopi Eustettensis Olim aulae et cammerae Phonascus, nec non Celsiss Principum Passaviensis ac Frisingensis Musicae Praefectus et Consiliarius, Numero omnibus absolutus, in modis et modulis suis Magister tam pietate quam arte orbi in exemplum qui obiit die 7. Febr. Anno Salutis suae 66.

[3] Wappen Rup. Ign. Mayrs: Der Schild ist geviert. Im ersten und vierten Feld ein Flügel, im zweiten und dritten Feld ein linker Schrägbalken mit drei Sternen belegt. Auf dem offenen Helm ein aus einer Laubkrone wachsender gekrönter Adler. Wappen der Anna Caecilia Mayrin: Der Schild ist geteilt: oben ein aus der Teilungslinie wachsender Bergknappe, in der rechten Hand einen Hammer haltend. Die linke Hand in die Seite gestemmt. Unten dreimal geteilt; auf dem offenen Helm, der aus einer Laubkrone wachsende Knappe mit einem Hammer.

[4] Solche Scherze waren damals sehr beliebt. So bringt z. B. Johann Georg Ahle in seinem musikalischen Sommer- (1697) und Wintergespräch (1701) derartige Mischungen von Silben und Noten.

keiten bereitet. Doch dürfte der Spruch folgendermaßen lauten: Ut relicta mira fama sol latens sine pausa et suspiris (ohne allen Unterlaß) (sc. sit.).

Wenig erfreulich waren die Erbschaftsstreitigkeiten, die nach dem Tode R.I.Mayrs begannen[1]. Das Verzeichnis der Hinterlassenschaft R. I. Mayrs[2] gibt manche Aufschlüsse über seine Verhältnisse. Finanziell muß er sich wieder gut erholt haben. Er hinterließ eine größere Barschaft, von der 170 fl zur Bestreitung der Begräbniskosten verwendet wurden; dazu kommen noch ausständige Besoldungen von Freising und München[3] und 50 fl „Schulden herein". Außer dem Barbestand waren noch wertvolle Schmucksachen, darunter „ein güldener Diamantring mit 15 Diamantsteinen" und „Malereien", u. a. „ain Contrafait des Bischovens zu Eychstett, ain Contrafait des Herzogs Wilhelmb aus Ober- und Niederbayern, ain Gemähl unser lieber Herr" aufgeführt. Des weiteren werden noch die Bilder seines früheren Brotherrn des Herzogs in Bayern Maximilian und des Bischofs Albert Sigismund, ferner „ain Gemähl der Herzogin von Lodringen" u. a. genannt.

An Instrumenten werden aufgezählt: ein Clavichord, 5 Geigen mit ihren Futteralen, „ain Claviergeigen, ain Pratschengeigen, ain Viol d'amour, 4 Fickl Bögen". Daß R. I. Mayr aber auch den allgemeinen geistigen Strömungen seiner Zeit, die nicht in das musikalische Gebiet einschlugen, nicht ganz fern stand, zeigt „ain Copey des Salzburgischen Theatri sambt einer darüber verfaßten Spezification mit allem Zubehör" wie seine Bibliothek. Über die in seinem Besitz befindlichen Musikalienbestände haben wir Aufschluß durch ein Verzeichnis in den Verlassenschaftsakten. Leider sind die Werke hier ohne Angabe der Komponisten angeführt, sicherlich befindet sich eine Reihe eigener Kompositionen von R. I. Mayr darunter.

Designation

Was bey / : Titl: / Herrn Rupert Ignati Mayr gewest hochfürstl: Rhat, vnd Capellmeistern allhier in Freysing auf vnd nach dessen ableiben in vnderschüdlichen Musicalien ausgesuecht vnd gefundten worden. Also nemblich

Messen	10
Sonaten	28
Mottett	55
Te Deum laudamus	2
Miserere	6
Lytaney	8
Stabat mater	1
Stella caeli	3
Alma redemptoris	2
Ave Maria	2
Ave Regina	4
Regina caeli	4
Salve Regina	14
Sub tuum	6
Benedicat nos Deus	4
Dixit dominus	4
Confitebor	3
Beatus vir	3
Laudate pueri	6

1 Sämtliche diesbezüglichen Akten K. A. M., H. L. 41.

2 K. A. M., H. L. 41, Nr. 19.

3 Siehe Anm. 6, S. 88.

Laudate dnum . . .	1
Laetatus sum	2
Nisi dominus	1
Lauda Jerusalem . .	2
In exitu	1
Credidi	1
Memento	1
Domine probasti me .	1
De profundis	
Beati omnes	
Magnificat	
Parthien	
Concerten	
Hymni	2. vnd 1. opus getruckht
Introitus	2
Lauda Syon, Mottetta in 4 Part: del SS. Sacramento	4
Comedien	4

Gratulationes, Salutationes, Meditationes, Spartituru, Matrigalien, Dialogj, Teutsche Arien vnd drgleichen 73 Darunder etliche nicht zu gebrauch seint

Joannes Jacobus Pez
Capellmaister[1]

J. J. Pez, der Nachfolger R. I. Mayrs hat diese Musikalien erworben. 1739 kamen sie dann mit dem gesamten musikalischen Nachlaß Pezens in den Besitz der Hofkapelle.

Die Witwe R. I. Mayrs erhielt von der Hofkasse 40 fl Gnadengeld[2]. Sie starb 1714[3]. Die Erbschaftsstreitigkeiten um das Vermögen R. I. Mayrs zogen sich aber noch lange Zeit hin und konnten erst am 4. Mai 1722 nach Eingang der rückständigen Besoldungen und deren Verteilung ihren Abschluß finden.

Verzeichnis der Werke R. I. Mayrs[4]

1. Dramatische Werke

* Machabaea virtus Regensburg Jesuitengymnasium 2. und 6. September 1678[5].

---

[1] K. A. M. H. L. 41, Fasc. 19.

[2] K. A. M. H. L. 38, Nr. 5 unterm 27. Februar 1712.

[3] „Über main wenige Verlassenschaft und vermög damit nach meinem Todt aller streitt vermiten bleiben möge" verfaßte Anna Caecilia Mayrin am 31. Okt. 1712 ihr Testament, das unter den Legaten ihre Verwandtschaft und ihren Hausherrn Johann Sigismund Däxner, Bürgermeister, bedenkt. Ihre Geschwister sind: Maria Rosina Kästerin Wittib zu Freising (Schwester), Johann Ulrich Freyhammer hochf. Eichstädt Gartner und Forstmeister, Maria Catharina Bespringerin Wittib zu Düsseldorf, Maria Anna Rechthammerin zu Passau hochf. Hofrath und Canzelsten Ehefrau, Hans Gg. Freyhammer zu Straubing med. Doct., Anna Maria von Hochenwart in Schwabach. Auch die Dienstmagd der Kapellmeisterin Anna Steinin wurde bedacht.

[4] Die Werke, deren Musik verloren ist, sind hier durch einen vorangestellten Stern gekennzeichnet. — Die Aufstellung erfolgte auf Grund von Inventaren, Periochen und dergleichen. Manches Stück wäre wohl noch zu nennen, wenn uns sämtliche Kataloge mit Angabe der Komponisten erhalten wären. So führt aber sogar das Musikalieninventar der Verlassenschaft Rupert Ign. Mayrs, das noch manche Kompositionen des Meisters vermuten läßt, nur die Titel ohne Autoren auf.

[5] R. Schlecht in Monatshefte für Musikgesch. 1883.

* Orientalisches Kaiserthum durch Gottlosigkeit der Griechen verloren von Tugend und Starkmütigkeit der Deutschen und Welschen erobert. München 1695[1].
* Gerardus Avesnatium Princeps. München 1697[1].
* Victrix in Bello Pietas Alphonsi I, München 1697 (Textb. St. B. M.).
* Glückliche Freiheit und Gefangenschaft und noch glücklichere Gefangenschaft in der Freyheit von Mulay Mahomet Artsai Serif Weiland afrikanischer König zu Fessa. München 1698 (Textb. St. B. M.).
* Perfidia sibimet inimica 1701 aufgeführt München Jesuitengymnasium (Textb. St. B. M.).
* Boni amici inter adversos fortunae casus probati et approbati aufgeführt Freising 1. und 6. September 1702[1 2].
* Gloriosa constantiae et religionis victima sive Thomas Morus Angliae canzellarius Freising 5. und 6. September 1707[1].
* Palma ab amore odio errepta in Nicephoro et Sapricio Freising 4. und 6. September 1708[1].
* Thesaurus absconditus quaesitus repertus sive S. Nonnosus Freising 3. September 1709 (Textb. St. B. M.).
* Felix Eustachii infelicitas, Freising 3. und 5. September 1710[1].

I. In Langs Theatrum solitudinis asceticae[3]:
1. De ultimo fine hominis 1. Sopr. 1 Ten. 2 VV. Alt Viola BC.
2. Fructus peccati Sopr. Alt., Ten., Violone BC.
3. Porta aeternitatis S. A. T. 2 VV. Va BC.
4. Felix nox sive consideratio aeternitatis 2 S. A. V. Va. BC.
5. Semper et nunqua de inferne S. A. T. 2 VV. Va. BC.
6. Antithesis mortualis S. 2 A. T. 2 VV. Va. BC.
7. Thesaurus absconditus de regno Christi S. A. T. 2 VV. Viola d'amour. Altviola BC.
8. Quies in motu S. A. T. B. 2 VV. Va. BC.
9. Malecia post tempestatem S. A. T. B. 2 VV. Va. BC.
10. Coelum in terris via regia. S. Grucis 2 S. A. 2 VV. Alt u. Tenor Va. BC.
11. Pretius sanquinis sine pretio 2 S. A. T. B. 2 VV. Va. d'amour. Alt Viola BC.
12. Nemo sine cruce A. T. 2 VV. Va. BC.
13. Magnes Amoris 2 S. T. 2 VV. 2 Oboen, Theorba, Alt Viola BC.

---

[1] Specht in Mitteilungen für Deutsche Schul- und Erziehungsgeschichte von Kehrbach. I, S. 243.

[2] Catalog Pez führt unter Antiphonae et alia auf: Spartitura della Comedia 1702 R. I. Mayr.
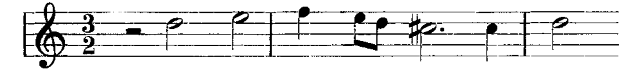
[3] Dieses Werk ist eine der wichtigsten Quellen für die dramatische geistliche Kantate des beginnenden 18. Jahrhunderts. Es enthält Stücke der bedeutendsten Komponisten des damaligen München, darunter auch wahre Prachtstücke dieser musikalischen Gattung. Zu den besten gehören die Meditationes R. I. Mayrs, der die meisten Stücke für das Werk geliefert hat. Auch Joh. Christ. Pez war Mitarbeiter. Er war selbst Schüler des Münchner Jesuitenkollegs und schrieb später eine große Anzahl solcher Schulopern. 1677 spielte er als Synt. min. in Boëtius, Musik von Kirchbaur mit (in der Rolle der Ecclesia).

[4] Katalog von Pez K. A. M.

II. Theatrum affectuum humanerum.
1. Ex morte vita 2, S. T. Solo, 2. S. A. T. B. Rip. 2 VV. Alt Viola BC.
2. Amarum sed salubre 2 S. T. 2 VV. Va. BC.
3. Jocus serius S. 4 T. B. 2 VV. Alt Va. BC[1].
4. Canis ad venitum 2 S. 3. VV. Alt Va. Viola d'Aneur. BC.
5. Vitis purgata A. T. 2 VV. Alt Va. BC.
6. Echo patientis innocentiae S. T. 2 VV. Alt Va. BC.
7. Par impar 4 S. 2 A. 3. T. B. 2 VV. Alt Va. BC.
8. Corvus aulicus S. 2 VV. Alt Va. BC.
9. Corvus deplumatus S. A. 2 T., 2. VV. Alt Va. BC.
10. Cor unum et anima una S. 2 VV. Alt Va. BC.
11. Infortuniam fortunatum 2 S. A. T. 2 VV. Alt Va. BC.

2. Instrumentalwerke

* Concerto grosso a 12[2].
* Partia a 12[2].
* Concerto grosso[2].
* Sonata David und Golliath[2].
* Sonata Terpsichore a 2[2].
* Palestra Musica Augsburg 1674, 13 Sonaten, 2, 3, 4 st. 1 Lamento 5 st.[3]
Arion sacer sive Considerationes Musicae a V. Instr. Ratisbonae Mensae Augusto Anno MDCLXXVIII.
(gewidmet Marquard Bischof v. Eichstätt)[4].
Pythagorische Schmids-Füncklein bestehend in unterschiedlichen Arien Sonatinen Ouverturen Allemanden Couranten Gavotten Sarabanden Giguen Menueten etc. mit 4 Instrumenten und beygefügten Generalbaß bey Tafel-Musicken Comödien Serenatten und andern fröhlichen Zusammenkunfften zu gebrauchen. Augsburg 1692[5].
Sonate a 2 VV. et basse Paris Bibl. Nat. Vm. 7, 1099 Nr. 135[6]:



* Lamento Violino Solo 3 Viole Fagotti[7].
* 2 Sonaten, 2 Violini Va. Basso con Organo[7].

[1] Liegt in einer Sparte von R. Schlecht auch in dessen Bibliothek in Eichstädt.

[2] Freisinger Inventar 1710.

[3] R. Schlecht in Monatshefte für Musikgeschichte. 1883.

[4] Erhalten ist nur die Basso-di-Violastimme in der Proskeschen Musikbibliothek in Regensburg.

[5] St. B. M.

[6] Ecorcheville, Catalogue du fonds de musique aucienne de la Bibliotheque nationale 1913, Vol. VI, p. 198.

[7] R. Schlecht zählt diese Werke unter den Nachträgen seiner handschriftlichen Eichstätter Musikgeschichte auf aus einem Katalog der oberen Pfarrei in Ingolstadt. Eine Nachforschung nach dem Katalog wie den Werken selbst im dortigen Pfarrarchiv, den Kirchenbeständen und im Archiv des historischen Vereins, blieb jedoch ergebnislos.

3. Kirchenmusikalische Werke

* Missa Renovata 4 voc. cum Instr.[1].
* Missa Renovata 5 voc. sine clarinis[1].
* Offert Ave Maria 4 voc.[1].
* Offert Angelus Domini 4 voc.[1].
* Psalm Confiteber 2 voc.[1].
* Hymnus de S. M. Archangelo Custodes hominum[1].
* Hymnus de Quis hodie fulgor a 2 voc. c. 4 Stromenti con b. c.[1]
* Hymnus Dies irae Teutsch[1].

Sacri concentus Psalmorum Antiphonarum, Piarum cantionum ex sola voce et diversis Instrumentis Op. III Ratisbone MDCLXXXI Sumptibus Authoris[2]. (Gewidmet Marquard Bischof v. Eichstätt.)

Psalmodia brevis ad Vesperas totius anni a 4 vocibus concertantibus 2 VV. necessariis 3 Violis vel Trombonis et 4 Ripienis ad libitum pro pleno choro cum duplici basso continuo. Aug. Vind. 1706[3]. (Johann Franz Bischof von Freising gewidmet.)

Gazophylacium musico-sacrum Repertum viginti quinque Offertoriis Dominicalibus seu Motettis de omni tempore a 4 et 5 vocibus concert, 4 Ripienis pro pleno Choro et duplici Basso Continio. Aug. Vind. 1702. (Max Emanuel gewidmet.)[4]

* Stellarum aureae pro festo trium Regum Alto Solo cum 3. Instr.[5].

4. Varia

* Vah infelix orpheus[1].
* Chori Sophronie[1].
* Gratulatio 4 temporum[1].
* Tafelstück Silete a Basso Solo[1].
* Tafelstück Der glückseelig vergnügte. Tenore Solo[1].
* Unisonus oder tausendfältige Einstimmung auf den Electionstag Marquardi Bischofen zu Eichstätt 1683[6].

Wehmüthiges Trauer-Gedicht über den ... Hintritt ... Marquardi II ... 1685.[7]

(Der 2. Teil: „Die Kirchenmusik R. I. Mayrs" folgt im nächsten Heft)

---

[1] Freisinger Inventar 1710.

[2] British Museum (W. Barklay Squire, Catalogue of printed music published between 1487 and 1800 now in the British Museum, Vol. II, 1912, p. 112.

[3] St. B. M. Proskesche Musikbibliothek Regensburg. Die von Lipowski und Walther außer der Psalmodia brevis noch erwähnten Psalmen 1706 (Augsburg) sind mit dieser identisch.

[4] St. B. M. (fehlen: Cant. conc.); Prag, Bibliotheca Capituli Metropolitani (Catalogus ... Dr. A. Podlaha, Prag 1926, S. 72). — Walther erwähnt außer Gazophylacium noch Offertoria 1702 und Lipowski Offertorien 1704, doch sind beide wohl mit unserem Gazophylacium identisch. Ebenso die 15 Offertorien a 4 et 5 voc., 2 VV. 3 Tromb. vel Violis B. C. des Freisinger Katalogs von Pez.

[5] S. vorhergehende Seite, Anm. [7].

[6] Vgl. Suttner Bibliotheca Eystettensis 1866, Nr. 551.

[7] In meinem Besitz.

Herders Begründung der Musikästhetik

Von Kurt Huber, München

I. Teil
Die philosophischen Grundlagen von Herders Musikästhetik

Kapitel 1. Das ästhetische Urteil

1. Einleitung

„Herder durchschaut zwar Kants Einseitigkeiten und Übertreibungen, verkennt aber andererseits die wertvollen, entwicklungsfähigen Keime und Ansätze (seiner Musikästhetik) und bietet daher im ganzen nur die billige Einsicht des gesunden Menschenverstands."

Mit diesen köstlichen Zeilen fertigt um die Jahrhundertwende Paul Moos in seiner vielgelesenen „Modernen Musikästhetik in Deutschland" (1901)[1] den Verfasser der Kalligone genau hundert Jahre nach deren Erscheinen als nicht ernst zu nehmenden Musikästhetiker ab. Man spürt den Dornröschenschlaf, zu dem der Musikästhetiker unter den großen deutschen Klassikern im Bewußtsein seiner musikalischen Nation verurteilt schien; man staunt, daß selbst Hayms wundervolle Herder-Monographie[2] aus den achtziger Jahren die Dornenhecke der Vorurteile nicht zu durchbrechen vermochte, welche die wahre Gestalt des musikbegeisterten großen Ostpreußen dem wissenschaftlichen Blick verdeckte. So durchgreifend schien der Sieg Kants auf allen Linien, des Kant der Kritik der reinen Vernunft und der Kritik der Urteilskraft über Herders „schwächliche" Gegenschriften der „Metakritik" und der „Kalligone".

Langsam, doch sicher tritt seit den letzten Jahrzehnten das Bild des Ästhetikers Herder in neue, fruchtbarere Beleuchtung. Längst hätte man — im Anschluß an Hayms bahnbrechende Analysen — erkennen sollen, daß nicht der Herder der Kalligone, sondern der jugendfrische, unverbrauchte Kämpfer der „Kritischen Wälder" von 1769 im Mittelpunkt einer Würdigung von Herders Ästhetik stehen muß. Allmählich erst bricht sich angesichts dieses genialen Jugendwerks die Erkenntnis Bahn, daß neben Baumgarten und Kant der „unsystematische" Herder als einer der großen Begründer einer wissenschaftlichen Ästhetik in Deutschland zu gelten hat. Noch langsamer freilich schält sich die überragende Bedeutung Herders als des Geistes heraus, der über ein naturwissenschaftlich

---

[1] P. Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland, 1901, S. 8.

[2] Rud. Haym, Herder nach seinem Leben und seinen Werken, Bd. I (1877) und II (1885).

denkendes Jahrhundert hinweg heutigem Ringen um die Begründung einer deutschen Musikästhetik die Wege weist.

Von zwei Seiten aus haben in den letzten Jahrzehnten Herders Ansätze und Gedanken zu einer Musikästhetik vornehmlich Beleuchtung erfahren: von seiner Bekämpfung der Kantischen Ästhetik her — und damit schon gebunden an die Problemstellungen der Kritik der Urteilskraft —[1], und von Herders persönlicher Stellung zur Musik überhaupt aus, dort vorzüglich vom Gesichtspunkt des Philosophen, hier von der Betrachtungsweise des Musikwissenschaftlers aus[2]. Ein dritter, mehr peripherer Zugang zum Musikästhetiker Herder ergab sich aus der literargeschichtlichen Analyse seiner Stellung zum Drama und zu dem seine Zeit bewegenden Problem einer Verbindung der Künste zum „Gesamtkunstwerk"[3]. So gut wie nie ist jedoch — seit Hayms feinfühligen Analysen — systematisch dem Wege nachgegangen worden, auf dem sich der junge Herder im „Vierten Kritischen Wäldchen" den Zugang zu einer Ästhetik der Tonkunst gebahnt hat, „die wir noch nicht haben"[4]. In dem charakteristischen Nachsatz drückt sich allein schon die Klarheit seiner Problemstellung aus: Grundlegung einer systematischen Musikästhetik im Rahmen einer allgemeinen Ästhetik oder „Wissenschaft vom Schönen". Das dort in vorgreifender Klarheit Erarbeitete setzt Herder stillschweigend überall voraus, wo er später zur Musik Stellung nimmt. Auch die „Musikästhetik" der Kalligone ist nur als angewandte Kritik auf der Systemgrundlage der Jugendschrift wirklich verständlich. Und Herder schreibt um 1800, als hätte er selbst ganz vergessen, daß die vor zweiundvierzig Jahren in kühnem Genieschwung hingeworfene Jugendarbeit — noch unveröffentlicht in seiner Schublade lag; Geniestreich eines geistig Sorglosen, weil Überreichen, der sich die Taktik seiner Feldzüge im Reiche des Geistes nur zu schlecht überlegte!

2. Entwicklung und logische Geltung des ästhetischen Urteils

Moos hat dem Herder der Kalligone nur den gesunden Menschenverstand zubilligen wollen. Originell genug zieht jedoch der kaum Fünfundzwanzigjährige zu Beginn des „Vierten Wäldchens" gerade gegen diesen billigen Menschenverstand und dessen philosophische Vertreter, die common-sense oder sentimental philosophers zu Felde, in deren Fußstapfen Riedel seine oberflächliche Kritik an Baumgarten durchführt. Er tut dies vom Standpunkt der Leibniz-Baumgartenschen Seelenlehre aus, wobei er überall den Nachdruck auf die Entwicklung des ästhetischen wie des sittlichen Urteils legt. In der Tat steht im „Vierten Kritischen Wäldchen" das ästhetische Urteil ganz ebenso im Mittelpunkt der Analyse wie in Kants Kritik der Urteilskraft. So nimmt denn auch die Kritik des jungen Herder in gewisser Weise die bekannten Einwände vorweg, die Kant

---

1 So in den Arbeiten von Günther Jacoby, H. Kühnemann u. a. (siehe Literaturverzeichnis am Schluß). 2 H. Günther, J. Müller-Blattau, W. Gurlitt u. a.

3 A. Deditius, G. Weber, W. Nufer; zur Gesamteinstellung vgl. K. Burdach. Von Wagners Gesamtkunstwerk aus behandelt K. Grunsky Herders Ideen zu einem Gesamtkunstwerk.

4 Viertes Kritisches Wäldchen, Herders Sämtliche Werke, herausgeg. von B. Suphan (= HSW), Bd. IV, S. 48 u. ö. — Zur Analyse des Vierten Krit. Wäldchens vgl. außer Haym I, S. 248—262 noch D. Bloch, P. Chrobok und neuerdings B. Markwardt, Herders Kritische Wälder 1925.

(§ 46 seiner Kritik) gegen einen sogenannten „Schönheitssinn" erhoben hat: Für die exakte psychologische Analyse löst sich der vermeintlich ursprüngliche und elementare „sense of beauty" in ein kompliziertes Netz ästhetischer Einzelerfahrungen auf, die durch ein von Kindheit an einsetzendes urteilsmäßiges Vergleichen und Gegeneinanderhalten der Eindrücke allmählich gewonnen werden. Der dumpfe Einzeleindruck ist keine ästhetische Elementarerfahrung. Aus einer Summe dumpfer Gefühle kann kein ästhetischer Gesamteindruck erwachsen.

Der ästhetische Eindruck steht umgekehrt klar vor dem geistigen Auge. Er ruht, wie jede Analyse eines Kunstwerks erweist, auf vergleichendem, unterscheidendem Auffassen, setzt ein Bemerken und Zueinanderfügen der Teile, also ganz unelementare intellektuelle Prozesse überall voraus. Zwei Dinge gilt es hier für Herder zu klären: die zusammengesetzte intellektuelle Struktur schon der einfachsten ästhetischen Urteile wie erst recht der höchsten Urteile des Kunstkenners, und demgegenüber den Charakter der elementaren Unmittelbarkeit, ja Gefühlsartigkeit, der jedem echten ästhetischen Urteil anhaftet. Beides vereint sich für Herder widerspruchslos im Leibnizschen Begriff der Entwicklung. Nur scheinbar ist Herders wundervolle, psychologisch moderne Analyse der Entwicklung des Geschmacks rein psychologisch gemeint. Sie dient vielmehr der Grundlegung grundsätzlicherer Fragestellungen.

Das Gute und Schöne sind — ein fast Schellingscher Gedanke! — für Herder Entwicklungsprodukte im Aufstieg der noch pflanzenartigen kindlichen Seele zur Vollkommenheit; Schönheit ist in diesem Sinne auch ihm — objektiv gesehen — sinnliche Vollkommenheit. Doch wie modern ganzheitlich ist diese seelische Entwicklung verstanden! Alle diese Ideen sind „schon im ersten Zustand unseres Hierseins Entwicklungen unserer inneren Gedankenkraft"[1]. Sie haben nur die Form von Gefühlen; sie bleiben „als Empfindungen auf dem Grunde unserer Seele liegen und falten sich so enge an unser Ich, daß wir sie für angeborene Gefühle halten". Im dunklen Traum unserer Kindheit aber „wirkt die Seele mit allen Kräften. Sie zieht, was sie erfaßt, scharf und bis zur innersten Einverleibung in unser Ich zusammen"[2].

Dies ist moderne Entwicklungspsychologie, welche die einzelnen seelisch-geistigen Funktionen sich aus dem Keim eines gefühlhaft „gefärbten" Urerlebens nur herausdifferenzieren, — nicht zu bestimmten Zeitpunkten der kindlichen Entwicklung im eigentlichen Sinn entstehen, sondern sich deutlich entfalten läßt. In solcher immer vom Ganzheitlichen gesehener Evolution des Geistigen, in diesem „Wachwerden der Seele" entwickelt sich durch viele Übung und viele Fehltritte allmählich auch — freilich nicht bei allen! — der Geschmack als „die gewohnte Fähigkeit der Seele, in Dingen ihre sinnliche Voll- und Unvollkommenheit so schnell zu beurteilen, als ob man sie unmittelbar empfände".

---

[1] HSW IV, 30. Man vergleiche die Stelle: „Noch scheint ihm (dem Kind) keine Empfindung beizuwohnen als die dunkle Idee seines Ich, so dunkel, als sie nur eine Pflanze fühlen kann; in ihr indessen liegen die Begriffe des ganzen Weltall; aus ihr entwickeln sich alle Ideen des Menschen; alle Empfindungen keimen aus diesem Pflanzengefühl, so wie auch in der sichtbaren Natur der Keim den Baum in sich trägt und jedes Blatt ein Bild des Ganzen ist." HSW IV, 28f.

[2] HSW IV, 31.

Die Baumgartensche Definition, auf die Herders Entwicklungsskizze des Geschmacks hinauszielt, ist — objektiv betrachtet — wesentlich tiefer als ihre kritische Widerlegung durch Kant vermuten läßt[1]. Historisch-kritischer Analyse wird der Zugang zu ihr erst wieder sichtig, wo sich Kants vom Subjekt ausgehende Einwände gegen die Idee der sinnlichen Vollkommenheit als zum Teile nichtig erweisen werden. Weit entfernt, nur historisch Kant gegen Herder auszuspielen, fassen wir im folgenden das Problem, wie es heute steht, und werden in noch zu erörternder Einschränkung Herder-Baumgarten gegen Kant unsere Stimme geben müssen. Es handelt sich bei dieser Problematik um ein Letztes, um die Frage, ob im ästhetischen Erfassen ein Erkennen einer objektiven Seite der Welt statthabe oder nicht. Kant leugnet dies mit allen Mitteln seiner analytischen Beweiskunst. Herder steht — wie alle großen schöpferischen Geister der Zeit, ja als einer ihrer Anführer! — auf dem Standpunkt, daß ästhetisches Erfassen Ahnen, ahnendes Erkennen einer objektiven „Offenbarung" der geistigen Welt sei.

Doch vorerst zurück zur Kritik der Sentimental-philosophers! Daß deren „Grundgefühl des Schönen" erst geworden sei, und zwar durch organische geistige Entwicklung geworden, ist der Nerv von Herders Ausführungen. „Ist uns das Gefühl des Schönen angeboren?" fragt er. „Meinetwegen, aber nur als ästhetische Natur, die Fähigkeiten und Werkzeuge hat, sinnliche Vollkommenheiten zu empfinden; die daran ein Vergnügen hat, diese Fähigkeiten zu entwickeln, diese Werkzeuge zu brauchen und sich mit Ideen der Art zu bereichern"[2].

Es ist im Geiste Sulzers gedacht, wenn Herder die Entwicklung des Geschmacks aus keimhaften Anlagen zu dem sittlichen Urteil und seiner gefühlsartigen Unmittelbarkeit im Gewissen in Parallele setzt. Auch das sittliche Urteil — kein „Gefühl des Guten"! — „ist seinem obersten Grundsatze nach so heilig, so bestimmt und gewiß als Vernunft Vernunft ist"[3]. Gewissen ist in seiner Uranlage eine „Fertigkeit, nach sittlichen Grundsätzen zu handeln". Doch als „sittliche Urteile" sind diese Grundsätze gebildet; „nur da die Form des Urteils verdunkelt ward, so wurden sie durch Fertigkeit und Gewohnheit einem unmittelbaren Gefühl analogisch. Das ist Gewissen . . ."[4]

3. Die sinnliche Vollkommenheit als Gegenstand des ästhetischen Urteils

Für das Verständnis von Herders Ästhetik ist es nun entscheidend, die beiden Begriffe „Geschmack" und „Schönheit" richtig aufeinander zu beziehen. Geschmack ist — dem Gewissen analog — eine graduell und qualitativ unendlich abgestufte, durch Erziehung bildbare Fähigkeit der Beurteilung sinnlicher Vollkommenheit. Er ist das Subjektive, die sinnliche Vollkommenheit hingegen, die Schönheit, das Objektive, das im ästhetischen Erleben richtig erfaßt, im künstlerischen Schaffen richtig gestaltet werden muß. Die ästhetische Analyse als wissenschaftliche Methode geht unmittelbar zunächst auf den ästhetischen Gegenstand, nicht auf psychologisch zu bestimmende Vorgänge seiner Erfassung, nicht auf den Prozeß

[1] Kritik der Urteilskraft 1791, § 15, Akad. Ausg. Bd. V, S. 226 ff.
[2] HSW IV, 34. [3] IV, 35. [4] IV, 36.

des Erlebens und das erfassende Subjekt. Beides scheidet der Herder der Kritischen Wälder aufs klarste voneinander. Er führt darum wohl die Verschiedenheit des Geschmacks, keineswegs aber die Wahrheit oder Falschheit, die „Geltung" eines Geschmacksurteils auf Vorgänge der Geschmacksbildung zurück. So ist die Behauptung Litts, daß Herder das Problem der Geltung der ästhetischen Urteile nicht gesehen habe, völlig irreführend[1]. Herder sieht und löst es nur von Grunde anders als Kant. Die „Geltungsfrage" fällt ihm mit der Frage nach der Wahrheit oder Falschheit eines Geschmacksurteils zusammen, einer Frage, mit der Kant überhaupt keinen Sinn verbinden kann, da man im ästhetischen Urteil nichts — erkenne! Und eben hier liegt der Trennungsstrich zwischen beiden Auffassungen vom Wesen des ästhetischen Urteils.

Wann ist — nach Herders Ansätzen — ein ästhetisches Urteil wahr? Dann offenbar, wenn es Art und Grad der sinnlichen Vollkommenheit, die dem ästhetisch betrachteten Gegenstand objektiv (!) zukommt, so bestimmt, wie sie ihm zukommt. Diese objektive Erfassung meint jedes echte ästhetische Urteil, und sei es noch so „gefühlsmäßig" gegeben. Durch die ästhetische Analyse aber will der Kunstkenner die Wahrheit seines Urteils sichern, er will erkennen, gar nicht nur ein Urteil über ein Gefallen abgeben, das er jedermann „ansinnt". Umgekehrt kann ich — wiederum im Sinne von Herders nur implizit entwickelter Auffassung — mein Urteil allgemein anderen nur darum ansinnen, weil ich den Gegenstand als ästhetisch werthaften, das heißt für Herder als einen Gegenstand sinnlicher Vollkommenheit erkannt habe. Dies wirklich, und zwar weitgehendst begründbare Urteil ist das Urteil des „erfahrenen Kunstkenners" im Sinne eines Winckelmann und Lessing, und damit das allein in einem strengen Sinn Geltung beanspruchende Urteil. Es ist — ganz im Gegensatz zu Kants später formulierter Auffassung — ein Akt echter, eben ästhetischer Erkenntnis, das geläuterte ästhetische Schauen ein Erkennen einer Weltseite und — kein noch so harmonisches bloßes Spiel von Erkenntnisfunktionen ohne eigentlichen Gegenstand.

Befragen wir die Kritik der Urteilskraft, warum Kant den Erkenntnischarakter ästhetischer Urteile in schroffster und immer neu in ihrer Wichtigkeit betonter Form ablehnt, so verweist sie auf ein anscheinend im Phänomen des ästhetischen Gefallens aufweisbares Faktum: Das Schöne gefällt ohne Begriff. Da aber Vollkommenheit einen Begriff voraussetzt, nach dem sie beurteilt werden kann, so ist es unmöglich, daß das Wesen des Schönen in irgendeiner erkennbaren Vollkommenheit bestehe[2].

Mit dieser vielbewunderten Grundformel der Kantischen Ästhetik setzt sich Herder in der Kalligone schonungslos auseinander, und mit Recht. Die Gleichung „schön = was ohne Begriff gefällt", enthüllt sich ästhetischer Einzelanalyse als eine typische Leerformel, eine Halbwahrheit, nur dadurch aufstellbar, daß man wie Kant einen viel zu engen Begriff von „Begriff" und „Begriffsbildung", nämlich denjenigen der „exakten Begriffsbildung" der Mathematik und Naturwissenschaft als Maßstab an das ästhetische Erfassen anlegt. Die „Begriffe" des naiven wie des

[1] Th. Litt, Kant und Herder als Deuter der geistigen Welt, 1930, S. 25f.
[2] Kant, Kritik der Urteilskraft, Akad. Ausg. V, S. 211ff. u. S. 227.

noch so kultivierten ästhetischen Erlebens sind aber keine exakten, in geordneten Merkmalsstrukturen entwickelbare Begriffe. Was als Begriff in die ästhetische Gegenständlichkeit eingeht, ja diese konstituiert, sind im Augenblick des Erfassens deskriptiv vage (nicht „verworrene"!), dafür aber lebendig-plastische Begriffe.

Der fruchtbare Nerv der Kalligonekritik an Kants Kriterium liegt in Herders geistvollem Hinweis auf diese lebendig-plastische Begriffsbildung als Bedingung ästhetischer Gegenständlichkeit. Nicht das einfachste ästhetische Gefallen etwa an Ton, Farbe oder Gestalt, ja selbst am bloßen Ornament — so führt er bedeutend aus[1] — ist denkbar ohne einen noch so vagen „Begriff dessen, was das Ding sein soll".[2] Und eben wenn es für die ästhetische Erfassung das ist, was es sein soll, ist es „sinnlich vollkommen".

Auf der anderen Seite ist es tief charakteristisch, daß Kant, nachdem er eine objektive (und wenn auch nur sinnliche) Vollkommenheit abgelehnt hat, doch zu einer „subjektiven Vollkommenheit"[3] greifen muß, um die Allgemeinheit und Notwendigkeit, und damit eben die „Geltung" des echten ästhetischen Urteils sicherzustellen. Denn ist das „harmonische subjektive Spiel der Erkenntniskräfte untereinander", als dessen unmittelbaren Ausdruck Kant das Gefühlserlebnis des ästhetischen Wohlgefallens setzt, nicht auch eine Vollkommenheit? Und ist nicht ein sinnlicher Eindruck eben dann für Kant vollkommen, wenn er dies mystische Spiel der Erkenntniskräfte hervorruft, dessen wir uns im Gefallen „irgendwie" bewußt werden?

Hat Kant Recht, so kann ein ästhetisches Urteil letzten Endes niemals begründet werden. Der „erfahrene Kunstkenner" Herders hat als ästhetisch Urteilender vor dem ungeschulten Laien nichts voraus. Denn wie sollte er jenem nachweisen können, daß dessen Gefallen an einem Kunstwerk kein dieses erschöpfendes Gefallen sei? Nach Kants einseitiger Lehre kann das ästhetische Gefallen ja nur Grade des Gefallens, keine qualitative Mannigfaltigkeit aufweisen. Zur Sicherung eines einzelnen Geschmacksurteils hat er das Entscheidende vergessen: Dafür, daß ein Geschmacksurteil, das ich jedermann als notwendig ansinne, von mir mit Recht jedermann angesonnen sei, gibt es in Kants System keine andere Sicherung als den analytischen Nachweis, daß es interesselos und damit kein Urteil über ein Angenehmes oder ein Gutes sei, daß es begrifflos und damit ein reines Gefallensurteil sei. Daß mein Gefallen an einem ästhetischen Einzelgegenstand aber wirklich auf jenem harmonischen Spiel der Erkenntniskräfte beruhe und in diesem Sinne zweckmäßig ohne Zweck sei, kann ich niemanden an einem neuen Kriterium zeigen. Eine objektive Ästhetik als wissenschaftliche Begründung ästhetischer Einzelurteile ist auf Kantischer Grundlage schlechthin unmöglich.

Diesen wundesten Punkt der Kantischen Analytik des Geschmacksurteils fühlt der Kantkritiker der Kalligone mit instinktivem Scharfblick sofort heraus. Sein

---

[1] Kalligone, HSW VIII, S. 37ff.

[2] Herder wählt den Ausdruck mit Bezug auf Kants Kritik, vgl. Akad. Ausg. V, S. 227.

[3] Es ändert nichts an der Sachlage, daß Kant (a. a. O., S. 226) Vollkommenheit als „objektive innere Zweckmäßigkeit" definiert.

beißender Spott über Kants Kriterien des „reinen" Geschmacksurteils ist der Spott über eine Ästhetik, mit der jeder Nichtskönner die Objektivität seines ästhetischen Gefallens andern anzusinnen vermöge. Demgegenüber stellt schon der jugendliche Herder, an Lessing und Winckelmann geschult, seine Idee einer Wissenschaft der Ästhetik von Anfang an auf die Begründung des ästhetischen Einzelurteils ein, ohne die es eine fruchtbare Ästhetik nicht geben kann.

Freilich! Daß das ästhetische Einzelurteil nicht demonstrierbar sei wie das mathematische, das wissen Baumgarten und Herder so gut wie Kant[1]. Eine letzte, nicht auflösbare Irrationalität im ästhetischen Urteil erkennen beide an. Dem immer schroffen Grenzezieher Kant steht jedoch in Herder der Leibnizsche Kontinuitätsdenker gegenüber. Zwischen der Demonstrierbarkeit im Sinne eines ästhetischen Rationalismus und der Unbegründbarkeit Kants steht für Herder die eigentümliche weitgehende Begründbarkeit der Urteile des „Kenners", die sich auf den intuitiven Erkenntnischarakter des ästhetischen Erfassens stützt. Der „Kenner" hat die Möglichkeit, aber auch die besondere Fähigkeit, seine individuell-intuitive Erkenntnis, die im Erleben des ästhetischen Gegenstands sich anscheinend gefühlsmäßig vollzieht, nachträglich weitgehend begrifflich aufzuhellen. So müssen seine Urteile als Maßstab eines echten ästhetischen Urteils gewertet werden.

4. Die menschliche Organisation als Geltungsgrundlage des ästhetischen Urteils

In einem weiteren Kerngedanken seiner Begründung einer objektiven Vollkommenheitsästhetik trifft nun der junge Herder von 1769 doch wieder so unmittelbar mit dem Kant der Kritik der Urteilskraft zusammen, daß man überrascht den Gleichklang der Wendungen feststellt. „Wir sind gleichsam tierartige Geister" — schreibt Herder, und begründet mit dem geistvollen Ausdruck die Eigenart gerade des Ästhetischen, auf das Sinnlich-Geistige des ganzen Menschen, unserer und eben nur unserer Organisation angelegt zu sein. Die sinnliche Vollkommenheit, in die er das Wesen des Ästhetischen setzt, ist ihm nichts anderes als eine der menschlichen Organisation angemessene Vollkommenheit. Die Organisation der Tiere kennen wir zu wenig, um deren Vollkommenheiten bestimmen zu können.

Und Kant? Nicht nur gebraucht er 1791 den Ausdruck „tierartige Geister" in genau demselben Sinne. Vielmehr wird ihm von seinem subjektivistischen Standpunkt aus diese spezifisch-menschliche, tierisch-geistige Organisation zum letzten Rechtsgrund jeder ästhetischen Geltung. Es ist die Eigentümlichkeit der ästhetischen Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit, daß sie sich nur auf das Doppelwesen „Mensch", nicht, wie die ethische Geltung, auf Geister überhaupt und besonders auf „reine Geister" beziehen kann. Der berühmte § 20 der Kritik der Urteilskraft bestimmt die Idee eines Gemeinsinns als eines subjektiven Prinzips, „welches nur durch Gefühl und nicht durch Begriffe, doch

[1] Ebenso Winkelmann. Vgl. Gesch. d. Kunst des Altertums. Buch 4, Kap. 2, S. 20.

aber allgemeingültig bestimme, was gefalle oder mißfalle". Nur ein sinnenbegabtes und doch geistiges Wesen kann Träger jenes harmonischen Spiels der Erkenntniskräfte untereinander sein, aus dem die ästhetische Lust hervorgeht. Weder die Lust des Reizes, die rein tierische Lust, noch die Lust aus reinen, allgemeinen Begriffen, die rein geistige Lust am Guten, ist ästhetisch. Und so ist die ästhetische Lust nicht nur auf die menschliche Organisation eingeschränkt, sondern allein deren adäquater Ausdruck: Nur im ästhetischen Verhalten sind wir ganz Mensch. Es führt eine Linie der ästhetischen Begründung des Humanitätsgedankens von Herder über Kant zu Schiller.

Trotz dieser überraschenden Übereinstimmung wird man von einer Abhängigkeit Kants von Herder kaum sprechen können. Aber bemerkenswert bleibt, daß Herder vom Standpunkt einer objektiven Vollkommenheitsästhetik so früh und klar die Einschränkung der ästhetischen Sphäre auf die menschliche Organisation ausspricht, die für Kant eben der Rechtsgrund für eine „subjektive Allgemeingültigkeit" des ästhetischen Urteils werden sollte. Die Invarianz des Problems ist stärker als die Verschiedenheit der Ausgangspunkte seiner Lösung und erzwingt die Anerkennung seines Bestandes. In der Tat: Da sinnliche Anschaulichkeit an irgendeiner Stelle die conditio sine qua non aller ästhetischen Gegenständlichkeit ist, so muß die Organisation, welche diese sinnliche Anschauung allein ermöglicht, die menschliche Organisation „gleichsam tierartiger Geister" als ein Wesenszug des Mensch-Seins jeder ästhetischen Geltung zugrunde liegen.

Es ist jedoch an der Kernstelle des ästhetischen Erlebens der Blick Baumgarten-Herders ganz auf das Objekt gerichtet, in dem wir eine besondere Art von Vollkommenheit, doch wesensmäßig nur in „verworrener" sinnlicher, gefühlsgetränkter Anschauung unmittelbar erfassen, also erkennen können. Der Blick Kants hingegen richtet sich umgekehrt und ebenso einseitig auf das ästhetisch erlebende Subjekt, das sich, seine leibeigene Organisation, in einer ganz bestimmten Vollkommenheit, nämlich in einem harmonischen Spiel und Gleichgewicht der oberen und unteren Erkenntniskräfte, in einer Betätigung dieser Kräfte nicht erkennt, sondern unmittelbar erlebt. Der tiefste Unterschied im Ansatz der Ästhetik zwischen Kant und Herder liegt damit nicht so sehr in ihrer Stellung zum Vollkommenheitsbegriff, als in ihrer verschiedenartigen Auffassung vom Sinn des ästhetischen Erlebens: Dem in seinen letzten persönlichen Tiefen sinnenfeindlichen Kant ist das ästhetische Erleben und Gestalten nur freie geistige Betätigung, Spiel — wenn auch im höchsten Sinne; und ihm folgt Schiller. Für den sinnenfreudigen Herder ist das ästhetische Schauen viel mehr: tiefste, offenbarungshafte Erkenntnis der Welt in ihrem leibgeistigen Sein. Daß die geschaffene sinnliche Welt Gottes geheimste Offenbarung sei, ist der religiös-ästhetische Kerngedanke von Hamanns merkwürdiger „Aesthetica in nuce" (1761)[1]. Ihn verallgemeinert Herder zu einem ästhetischen Grundbekenntnis. Goethe, Schelling, Schlegel säkularisieren den bei Hamann und Herder noch deutlich religiös gefaßten Offenbarungsbegriff zu dem Grundbegriff einer objektivistischen Ästhetik. Für Beethoven wird die Musik „höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philo-

---

1 Fr. Roth, Hamanns Schriften, Bd. 2 (1821), S. 259, 261ff., besonders S. 274—276.

sophie", der Dienst an der Musik priesterlicher Gottesdienst. In letzter Steigerung und Übersteigerung wird in Schellings und Schlegels Philosophie der Kunst um die Jahrhundertwende die ästhetische Offenbarung zur höchsten Form schauender Erkenntnis überhaupt. Wie schon einmal bei Plato aus der orphischen Geheimlehre, so löst sich in Herder und den von ihm beeinflußten schöpferischsten Geistern der Jahrhundertwende aus dem arkanen Offenbarungsglauben des tiefsinnigen Hamann eine objektivistische Ästhetik der schauenden Erkenntnis.

Kapitel 2. Der Begriff der Ästhetik als Wissenschaft

5. Die drei Wege der Ästhetik

Zum vollen Durchbruch gelangt Herders so tiefe wie originale Auffassung vom Wesen der Ästhetik als Wissenschaft, wo er gegen Riedels Aufstellung „dreier Wege" der Ästhetik polemisiert: den aristotelischen Weg, der Gesetze aus den Werken der Meister, den deutschen des „trockenen" Baumgarten, der sie aus einer Definition des Schönen, den englischen des Home, der sie aus der Empfindung gewonnen. Als ob diese drei — von Riedel als ungenügend erachteten — Wege einander ausschlössen? Wozu ein vierter, den Riedel zu gehen verspricht? „Ist's nicht dieselbe Seele und dieselbe Wirkung der Seele, die ein Meisterwerk voraussetzt und in ihm Kunst bemerkt, Empfindung des Schönen daran voraussetzt und jetzt eben diese Empfindung zergliedert, eine Definition der Schönheit — nein, nicht voraussetzt, sondern eben objektiv aus dem Kunstwerk ... und subjektiv aus der Empfindung sie sammelt? Ist dies nicht alles eine Arbeit einer Seele, und warum denn muthwillig die Wege trennen, um sie muthwillig zu verleumden, da doch ohne alle drei zusammengenommen nie eine Ästhetik werden kann?"[1]

Die deutsche Ästhetik hat bis zu Hegel keinen allseitigeren Versuch einer Bestimmung der Aufgabe der Ästhetik zu verzeichnen als den in den anschließenden Darlegungen von Herder entwickelten. Kants Kritik der Urteilskraft ist ein ungleich grundlegenderer, aber auch notwendig einseitigerer Versuch, so wahr das Problem der ästhetischen Geltung zwar den logisch-erkenntnistheoretischen Mittelpunkt, aber nicht das Ganze einer wissenschaftlichen Ästhetik ausmacht. Um dies Ganze aber geht es Herder schon in den Kritischen Wäldern! Das Ganze der ästhetischen Methode ist für Herder ein stetes lebendiges Ineinander von Analyse am Kunstwerk, Analyse des ästhetischen Erlebens und daraus gezogener Begriffs-, nein, Wesensbestimmungen des Ästhetischen. Wenn Riedel gegen eine solche Wesensanalyse des Ästhetischen oberflächlich einwendet: Eben als wenn sich Schönheit wie Wahrheit definieren ließe?, so argumentiert Herder geistreich in der Umkehrung: Eben als wenn das Schöne, das ich eben empfunden, sich nicht — in der wissenschaftlichen Analyse — dem Deutlichen der Wahrheit nähern ließe? Unaussprechlich — so grenzt Herder die wissenschaftliche Klärung des Phänomens feinsinnig ein — ist die Schönheit im Augenblick des ästhetischen Genusses; unaussprechlich, „wenn genau bestimmt werden soll, wie diese Emp-

---

[1] HSW IV, 18.

findung mit diesem Gegenstande so mächtig zusammenhänge. Aber daß dieser unaussprechliche Augenblick von einem anderen, der nicht fühlen, sondern denken will, nicht aufzuklären; das der unaussprechliche Eindruck eines Gegenstandes auf die Sinne nicht bis auf gewisse Grade (wie fein und vorsichtig die Einschränkung!) zu entwickeln; daß in einem Objekt, wie in Gebäude, Gedicht, Gemälde, nicht die Schönheit und die Gründe des Wohlgefallens aufzusuchen sei — wen wird das der Zweifler überreden? Nur den, der noch keine Zergliederung eines Kunstwerks je gemacht oder gelesen hätte"[1]. So wählt sich Ästhetik als Wissenschaft „die Methode der Philosophie, die strenge Analysis". Sie nimmt Produkte der Schönheit in jeder Art, so viel sie kann — darin, in dieser Weite und Fülle der Analysenansätze, nicht in irgendeinem induktiven Anhäufen von „Fällen" liegt das, was Herder die „ästhetische Erfahrung" nennt. Sie vergleicht Gesamt- und Teileindrücke, bringt die Summe des Deutlichgemachten unter Hauptbegriffe, vielleicht einen letzten allgemeinsten Oberbegriff des Schönen: das ist der Weg der fortschreitenden „Abstraktion" aus Einzelanalysen; der Weg einer „Ästhetik von unten", die Herder fast hundert Jahre vor Fechner fordert und der „Ästhetik von oben" der Klotze und Riedel, der Ästhetik aus willkürlich vorausgesetzten, vagen, leeren Begriffen des Schönen entgegensetzen will. Wie viel tiefer ist jedoch diese Ästhetik von unten als eine Ästhetik der phänomenalen Einzelanalyse, als reine geisteswissenschaftliche Ästhetik konzipiert gegenüber jener schwächlichen empirisch-induktiven Ästhetik nach naturwissenschaftlichem Muster, in der Fechner — völlig verfehlt! — die Aufgabe einer „Ästhetik von unten" erblickt! Der qualitativ in alle Einzelheiten ausschöpfbare „Einzelfall" in Herders phänomenologischer Ästhetik von unten, was hat er mit der in einer quantitativen Reihe stehenden „Einzelbeobachtung" Fechnerscher Methodik irgendwie gemein? So wenig, als die sokratische Epagoge der Einzelbeispiele mit einer echten Induktionsreihe! Dieses groß gesehene Programm Herders mit Haym eine „empirisch-genetische Ästhetik" im Sinne der ästhetischen Empiristen des 19. Jahrhunderts nennen, heißt Herders wissenschaftliche Grundabsicht von vornherein verkennen. Herder ist mit seinem Programm, über ein Jahrhundert hinweggreifend, der Begründer einer phänomenologischen Ästhetik; als solcher verdient er es endlich historisch in aller Klarheit herausgestellt, von dem „Empirismus" in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts in aller Schärfe abgehoben zu werden. Herders „wissenschaftliche Methode" einer Ästhetik ist die zum System geweitete und geklärte Methode der Einzelanalyse eines Winckelmann und Lessing.

Mit eben der Klarheit, in der er die Idee einer solchen wissenschaftlichen Ästhetik umreißt, grenzt er sie — kritisch an Baumgarten anknüpfend — gegen eine bloße „Kunst des Geschmacks", jene „Kunst schön zu denken", ab, in der Baumgarten, neben einer Wissenschaft des Gefühls des Schönen, noch eine Aufgabe der Ästhetik sah. Jene „natürliche Ästhetik" als „natürliche Fähigkeit, das Schöne zu empfinden", jenes „Genie, das durch Übung zur zweiten Natur geworden", kann durch Regeln nicht gelehrt noch ersetzt werden, hat mit wissenschaftlicher

[1] HSW IV, 20f. [2] ebda 21, 46, 55.

Ästhetik nichts zu schaffen. Was bezwecken — so fragt Herder — aus der Analyse eines Kunstwerks abgezogene „Regeln"? „Gar nichts bezwecken sie für den Künstler. Sie sollen gar nicht Regeln, Beobachtungen sollen sie sein; aufklärende, entwickelnde Philosophie für Philosophen, nicht für Dichterlinge, nicht für selbstherrschende Genies"[1]. Sie sind die ästhetische Erfahrung, aus der der wissenschaftliche Ästhetiker in allmählichem Aufsteigen erst eine Wesensbestimmung des Schönen in seinen mannigfachen Modifikationen gewinnt; denn nichts anderes als Wesensbestimmung ist die von Herder gesuchte, von der „Ästhetik von oben herab" hingegen voreilig vorausgesetzte „Definition des Schönen". Die Arbeit der einzelnen Kunstanalyse wird hier klar in ihrer methodologischen Bedeutung gesehen. Sie ist, auch wo sie ins Detail geht, wenn richtig durchgeführt, Wesensanalyse des einzelnen Kunstwerks; sie kann in diesem Sinne nicht detailliert genug sein, um die Schönheit, die der empfängliche Betrachter unmittelbar erschaut, „philosophisch im Bilde zu geben", d. h. ins Bewußtsein wissenschaftlicher Deutlichkeit überzuführen.

Man muß hier Herder selbst sprechen lassen, mit der Wärme, fast überschwänglichen Eindringlichkeit, dabei für die genauere Analyse doch so eindrucksvollen logischen Prägnanz, die diesem großen Stilisten eignet. Ein falscher, verbürgerlichter Begriff von Wissenschaftlichkeit, an Kants falsch verstandener Systemschärfe „gebildet", ließ die Dithyramben des jungen Herder als reichlich unwissenschaftliches, widerspruchsvolles Ästhetisieren jenen viel zu vielen erscheinen, denen zum Ästhetiker eben die Voraussetzung einer „natürlichen Ästhetik" fehlt. Sie bringt Herder in einem seltenen Ausmaß für seine wissenschaftliche Arbeit mit, während Kants analytische Kunst gerade am ästhetischen Einzelbeispiel nicht eben selten hilflos scheitert.

„Man verwirre also nicht zwei Dinge, die so verschieden sind, um einer Ästhetik aus der anderen Vorwürfe zu machen. Wenn die eine sinnliches Urtheil ist, eine gebildete Natur, in Sachen der Schönheit Vollkommenheit und Unvollkommenheit zu sehen, sinnlich, mithin lebhaft, mithin durchdringend, mithin entzückend zu genießen; so bleibt sie immer sinnliches Urtheil, verworrene Empfindung, und soll's bleiben. Seelen solcher Natur nennen wir Genies, schöne Geister, Leute von Geschmack; nach dem Grade, in welchem sie sie besitzen; ihre Ästhetik ist Natur, ist Evidenz in Sachen des Schönen. Wie aber die andere, die eigentlich wissenschaftliche Ästhetik? Sie heftet sich mit ihrer Aufmerksamkeit auf die vorige Empfindung, reißt Theile von Theilen, abstrahiert Theile vom Ganzen — nicht mehr schönes Ganze; es ist in dem Augenblick zerrißne, verstümmelte Schönheit. So durchgeht sie die einzelnen Theile, sinnet nach, hält alle zusammen, um sich den vorigen Eindruck wiederzubringen, vergleichet. Je genauer sie nachsinnet, je schärfer sie vergleichet, desto deutlicher wird der Begriff der Schönheit, und so ist also ein deutlicher Begriff der Schönheit kein Widerspruch mehr an sich, sondern nichts als ein völliger Unterschied von der verworrenen Empfindung derselben ..."[3].

---

[1] HSW 23. [2] ebda 19. [3] ebda IV, 24.

6. Ästhetik als Teil der Anthropologie

Von dem entwickelten, klaren und hohen Begriff der Ästhetik aus fallen alle Angriffe gegen Ästhetik als ernste Wissenschaft, alle schwächlichen Selbstentschuldigungen philosophischer Ästhetiker von Baumgarten und Riedel bis — auf unsere Tage lächerlich in sich zusammen. Ästhetik ist ja selbst „strengste Philosophie über einen würdigen und sehr schweren Inbegriff der menschlichen Seele, ein Teil, ein schwerer Teil der Anthropologie"[1]. Mit der letzteren Bestimmung begibt sich Herder freilich auf ein schlüpfriges Gebiet und läuft für eine oberflächliche Interpretation anscheinend Gefahr, die knapp gewonnene Position wieder zu verlieren. Ästhetik ein Teil der Anthropologie? Ist das nicht Psychologismus oder zumindest „Anthropologismus"? Wird da nicht die Eigenbedeutsamkeit des Ästhetischen, wird nicht Ästhetik als selbständige Wissenschaft preisgegeben? Ja und nein. Es kommt fürs erste darauf an, in welchem Sinn und in welcher Weite Herder seinen Begriff von Anthropologie faßt. Ist sie, wie bei Kant — an den man hier doch an erster Stelle denken muß — für Herder eine empirische Wissenschaft, dann kann Herders Wesensanalyse des Schönen, als Methode einer phänomenologisch geklärten Wesensschau, unmöglich unter diese Wissenschaft fallen.

Was jedoch Herder zu jener Einbeziehung der Ästhetik unter die Anthropologie veranlaßt, ist eine von der Frage des Empirischen ganz losgelöste Überlegung. Daß die ästhetische Einzelanalyse in besonderem Ausmaße neue und tiefe Entdeckungen in der Sphäre der menschlichen Seele ermögliche, ist ein von Herder oft ausgesprochener Lieblingsgedanke. Wir werden ihm gerade in Herders Musikästhetik an entscheidender Stelle begegnen. Der Gedanke, an sich durchaus berechtigt, schließt nicht notwendig einen Psychologismus in sich. Er liegt freilich der psychologistischen Ästhetik eines Burke und Home sehr nahe; Shaftesbury hat ihn wohl am frühesten formuliert, Kant in seinen „Beobachtungen über das Schöne und Erhabene" von 1763 nachgesprochen; gerade in jenem Werk, das dem jungen Herder von allen Arbeiten des schwärmerisch verehrten Lehrers weitaus am meisten zur Seele sprach. Die Erhellung, die von der ästhetischen Einzelanalyse aus das Getriebe seelischer Funktionen erfahren kann, wird niemand im Ernst bestreiten. Den Zusammenhang mit der Psychologie aus Angst vor dem Psychologismus geflissentlich übersehen, heißt die Ästhetik — wie im Neukantianismus — in blutleere Geltungslogizismen verflüchtigen.

Durch ihren „möglichen Beitrag zu einer (empirischen) Anthropologie" wird jedoch die Ästhetik noch zu keinem „Teile" derselben. Dem widerspricht das Verfahren von Herders eigener ästhetischer Analyse, die — in Gegensatz zu den genannten englischen Ästhetikern — durchaus Gegenstandsanalyse ist. Der schöne Gegenstand erzwingt, wenn er erkannt werden soll, ein bestimmtes, allerdings auch der psychologischen Analyse zugängliches Verhalten, dessen Struktur zu bestimmen ist. „Man setze die Kräfte unserer Seele, das Schöne zu empfinden, und die Produkte der Schönheit, die sie hervorgebracht, als Gegenstand der Untersuchung: siehe da eine große Philosophie, eine Theorie (!) des Gefühls der Sinne, eine Logik (!) der Einbildungskraft und Dichtung, eine Erforscherin des Witzes

---

[1] HSW IV, 25.

und Scharfsinns, des sinnlichen Urtheils und des Gedächtnisses; eine Zergliedererin des Schönen, wo es sich findet, in Kunst und Wissenschaft, in Körpern und Seelen, das ist Ästhetik, und wenn man will, Philosophie über den Geschmack“[1].

Man muß sehen, wie in diesem bedeutenden Entwurf einer Ästhetik, wie in der weiteren Ausführung seiner einzelnen Forderungen zwei heterogene Aspekte in Herders ästhetischem Denken ungeschieden nebeneinanderstehen: der Aufbau einer Ästhetik als Wesenswissenschaft und die Psychologie des Ästhetischen, genauer die Psychologie und Physiologie des Menschen — Anthropologie! — von der Seite des Ästhetischen aus. Gegeben sind die Produkte der Schönheit, die die Seele hervorgebracht, das Schöne in Kunst und Wissenschaft, in Körpern und Seelen. Problem ist die einheitliche Gliederung des ästhetischen Bereichs in bezug auf die Kräfte der das Schöne empfindenden Seele. Diese Gliederung, die Spezifikation des Ästhetischen liefert Herder eine „Theorie des Gefühls der Sinne“, eine Ästhesiologie als grundlegende Wesenswissenschaft; die Ableitung der höheren ästhetischen Gebilde, der Gestalten, aus diesem einheitlichen Grunde ist die Aufgabe einer Logik der Einbildungskraft, nicht etwa einer empirischen Psychologie der Fantasie! Zu beiden Wesensdisziplinen entwickelt Herder als systematischer Ästhetiker hochbedeutsame, durch den überragenden Einfluß von Kants Geltungsästhetik historisch nicht voll wirksam gewordene Ansätze. Nur von diesem Systemgedanken aus können Herders einzelästhetische Ausführungen, kann seine ästhetische Optik, seine Musikästhetik als Philosophie des „Tonartig-Schönen“, seine Plastik, seine Theorie der Poesie fruchtbar gewürdigt werden.

In den Wesensaufbau einer Ästhetik als strenger Wissenschaft sui generis drängen, mischen sich nun die Erträge, welche die ästhetische Analyse über ihr engeres Ziel hinaus zu einer Psychologie nicht nur des ästhetischen Verhaltens, sondern einer allgemeinen Anthropologie überhaupt liefert. Wenn Herder der Ästhetik in diesem Sinne eine „Erforschung“ von Witz und Scharfsinn, sinnlichem Urteil und Gedächtnis zuweist, so umreißt er mit den drei Erstgenannten gerade jene drei „Vermögen“ oder „Seelenkräfte“, auf welche die Ästhetik des 18. Jahrhunderts von Gottsched bis Herder das ästhetische Verhalten zurückführt; er umreißt damit eine „Psychologie des ästhetischen Verhaltens“[2]. Wenn er endlich in seiner Einzelästhetik die Gesetze der Malerei als Beiträge zu einer „Theorie des Sehens“ (Berkeley!) auswertet, oder wenn er mehrfach die Analyse musikalischen Ausdrucks als die natürlichste Eingangspforte zu einer Psychologie, ja Physiologie der menschlichen Affekte empfiehlt, so liegen diese Untersuchungen tatsächlich im Rahmen und Arbeitsgebiet einer allgemeinen Anthropologie. Es war jedoch vollkommen verfehlt, um dieser „Beiträge zu einer Psychologie“ willen Herders Ästhetik zu einer „psychologischen, empirischen Ästhetik“ zu stempeln. Nichts hat dem Verständnis des Ästhetikers Herder so sehr geschadet als die geistlose, oberflächliche „Psychologisierung“ seiner tiefschürfenden Grundlegung

[1] HSW, 22.

[2] Zur historischen Entwicklung dieser Begriffe in der deutschen Ästhetik bis Baumgarten vergleiche die schöne Darstellung A. Baeumlers, Kants Kritik der Urteilskraft I, 1923, Kap. 7, S. 141 ff.

einer Ästhetik als Wissenschaft, die sich durch die ganze Herder-Literatur, selbst Hayms klassisch-schönes Werk nicht ausgenommen, hindurchzieht.

Der einzige grundlegende Gedanke, in dem Herders Ästhetik, wie diejenige Kants, in einem echten Sinne anthropologisch erscheinen muß, ist die Behauptung, daß das ästhetische Phänomen, wie es uns in einer ästhetischen „Erfahrung" sich zeigt, wesensmäßig auf unsere menschliche Organisation „gleichsam tierartiger Geister" eingeschränkt sei. Doch gerade diese Behauptung erwies sich uns als eine der tiefsten Einsichten, in der sich Herders Wesensästhetik und Kants Geltungsästhetik bei aller Gegensätzlichkeit aufs innigste berühren.

Freilich, Herder geht ungeheuer viel weiter als Kant, wenn er schlechthin alle geistigen Leistungen auf diese menschliche Organisation einschränkt. Gerade hierin tut sich wiederum einer der tiefsten Unterschiede zwischen Herders und Kants Auffassung der geistigen Welt kund.[1] Herder weiß — in vollem Gegensatz zu Kant — von keiner anderen als der menschlichen Vernunft, und keinem anderen als dem menschlichen Erkennen; er kennt kein anderes sittliches Handeln als eben das menschliche, unserer menschlichen Organisation entsprechende. Eben weil für ihn eine „reine", d. h. nicht auf unsere menschliche Organisation eingeschränkte Vernunft, weil eben so ein sittliches Handeln „reiner" Geister für ihn undenkbar ist, muß eine Anthropologie als Wesenswissenschaft von dieser menschlichen Organisation die Grundwissenschaft aller Geisteswissenschaften bilden.

7. Die Idee einer konkreten ästhetischen Typologie

Überall aber interessiert Herder — wieder gegensätzlich zu Kant — auch in der ästhetischen Organisation der Menschheit nicht so sehr das allgemeine Phänomen als dessen konkrete Vereinzelung in einer schier unübersehbaren, nur historisch zu begreifenden Mannigfaltigkeit. So lenkt er den nie ruhenden Blick sofort auf die Fülle nur historisch faßbarer Typen ästhetischer Haltung und Gestaltung, auf deren zeitliche und insbesondere völkische Bedingtheit. Und auch hier geht er, Kant vorgreifend, vom Geschmacksurteil aus, als dem Produkt einer individuellen Entwicklung. Die so unleugbare Verschiedenheit des Geschmacks in Individuen, Zeiten, Völkern, Rassen würde als Empfindung im Sinne der sentimental philosophers, als „Grundkraft der Seele" den Geschmack zum eigensinnigsten, sich selbst beständig widersprechenden Toren stempeln. Sie erklärt sich hingegen sofort gesetzmäßig, wenn der Geschmack „nichts als Urteil über gewisse Klassen von Gegenständen ist", wenn er als Urteil gebildet wird. Dann fehlt er, wo dies Urteil nicht, und irrt, wo es nur falsch gebildet werden konnte.[2] Wieder liegt der Nachdruck von Herders Ausführungen fürs erste durchaus auf der objektiven Seite des Treffens und Verfehlens eines ästhetischen Gegenstands, eines bestehenden ästhetischen Sachverhalts, und damit auf der Analogie zum logisch Objektiven der Wahrheit. Aber Herder verfolgt nicht die allgemeine Frage der Geltung jener Urteile, sondern das zunächst psychologische Moment der tatsächlichen Entstehung jener Geschmacksverschiedenheiten. Die Möglichkeiten hierzu sind in dem Charakter des unmittelbaren Geschmacksurteils als eines gewohn-

[1] Vgl. hierzu die feinsinnigen Ausführungen von Litt a. a. O., S. 17 ff., bes. S. 22. [2] IV, 36 ff.

heitsmäßigen, mehr in den Hintergründen und kaum bewußten Tiefen der Seele sich vollziehenden Urteils über Gegenstände des Schönen angelegt. Beide heterogene Sphären, diejenigen der Geltung und der Entstehung jener verschiedenartigen Geschmacksurteile, vermengt Herder keineswegs, etwa in einem psychologischen Relativismus. So kann er mit einem gewissen Recht die Ästhetik als strenge Wissenschaft, deren Grundlegung er skizziert, als „die muntere Schwester der Logik und die angenehmste Tochter der Psychologie" geboren werden lassen[1].

Das eigentlich Neue dieser Ästhetik des Konkreten aber ist die typologische Betrachtung und Aufgliederung des ästhetischen Stoffgebiets. Eine ungeheure, in dieser Breite kaum von Lessing erreichte künstlerische, ästhetische „Erfahrung" zwingt den kaum Fünfundzwanzigjährigen, von einem neuen, man möchte sagen organischen Gesichtspunkt aus die Mannigfaltigkeit der Geschmacksphänomene in typischen Gestaltungen überschaubar zu machen, zu vereinheitlichen. Was einem Hamann, dem tiefbohrenden Anreger Herderscher Gedanken, ganz persönliche Eigenart war, der unergründlich sichere Blick für alles Charakteristische in Kunst und Leben, das wird bei Herder zur methodologischen Haltung, das konkrete Ästhetische in seiner einmaligen Fülle und Gegebenheit wissenschaftlich zu meistern. Kants ästhetische Nutzanwendungen in der Kritik der Urteilskraft bleiben Exempel eines Allgemeinen. Lessing vertieft sich, ziemlich gleichgültig gegen die allgemein theoretische Problemstellung, wo er am reinsten Ästhetiker ist, mit praktischer Blickrichtung in den künstlerisch fruchtbaren Einzelfall, um allgemeine, leicht einsichtige Regeln abzuleiten. Herder hingegen verbindet mit dem unverkennbaren Zug zur wissenschaftlichen Systematik die nunmehr in historischen Typen geschaute Einzelanalyse in am Laokoon und an Winckelmann geschulter Methodik. Aber der Einzelfall ist ihm nie nur ein das Allgemeine repräsentierendes Phänomen — gerade gegen diese regelhafte Ausschlachtung des Einzelfalls und des Einzelkünstlers als zeitlose Muster wendet sich Herder in seiner Laokoonkritik mit instinktiver Sicherheit! Nur als Repräsentant eines irgendwie „historisch" einzureihenden, als konkrete Entwicklungsform der ästhetischen Organisation zu verstehenden Typus ist ihm das einzelne Kunstwerk, der einzelne Künstler interessant und ästhetischer Beleg[2]. Homer ist ihm weder der Dichter schlechthin, wie für Lessing, noch der epische Dichter, sondern der naiv epische Dichter seiner Zeit, seines Bodens, seines Volks. Und so kann allgemein ein Werk und ein Meister, kann alles als Kulturgebilde geschaffene Ästhetische nur aus seiner Zeit, seiner Landschaft, Kultur, seinen völkischen und rassischen Bedingungen verstanden werden. Herders Ästhetik ist schon in diesem jugendlichen Systementwurf Ästhetik des konkret-typischen Verstehens. Eine unvergleichliche Gabe der Einfühlung in das organische Sein des Kunstwerks befähigt Herder, das Typisch-Konkrete einer Kultur, einer Periode der Geschichte in unmittelbarer Intuition zu erschauen.

Auch diese Typologie entwickelt Herder von der Analyse des Geschmacksurteils aus. „Nicht unter allen Himmelsstrichen ist die menschliche Natur als fühlbar völlig dieselbe"[3]. Eine andere Anlage, „noch in den Händen der Natur",

---

[1] IV, 168. [2] Dies ist einer der Grundgedanken des „Ersten kritischen Wäldchens" (HSW III).
[3] IV, 38.

andere Eindrücke in das zarte Wachs der Kindesseele, wie können sie ein menschliches Wesen heterogenisieren! „Zween Menschen neben einander, mit einerlei Anlage der Natur, von denen der Erste sein Auge an Chinesischen, der andre an Griechischen Schönheiten von Jugend auf gebildet, von denen der Eine sein Ohr zuerst nach Afrikanischer Affenmusik, der andre nach dem Wohllaut Italiens gestimmet, — welche zweierlei Menschen! Wird nicht einer sich vor der Musik des andern das Ohr halten? wird nicht einer von der Schönheit des andern sein Auge wegwenden? Werden sie sich je in ihrem Geschmack vereinigen können, wenn sie beide in ihrer Art schon ausgebildet sind, und sich ihre Seele wie eine Blume am Abend schon geschlossen?“[1]

Das wunderbare Bild! Geschlossene Blume — geschlossene Seelen, Ruhepunkte eines organischen Werdens mit natürlicher Kulmination, natürlich begrenzter Aufnahmefähigkeit. Das Geschmacksurteil eine organische Notwendigkeit der Bildung und inneren Wachstums! Das ist Allgemeingültigkeit, nur scheinbar eingeschränkt zu gesetzlosem Zufall, in Wirklichkeit aufgehoben in einer höheren Notwendigkeit des individuellen leibgeistigen Organismus. Der geschaffene, historisch einmalige Gegenstand ästhetischer Kultur hat nicht die einfache Bedingnis schlechthinniger ästhetischer Allgemeingültigkeit. Er kann nicht jedem ohne weiteres „gefallen“; er eröffnet sich als Ausdruck einer bestimmten menschlichen Organisation ganz nur dem, der sich auf den Boden dieser Organisation zu stellen weiß, — der ihn als organisch notwendiges Gebilde einer bestimmten Kultur versteht. Anders hingegen der ästhetische Gegenstand der „Natur“! „Noch werden alle den Gesang der Nachtigall und die ungeschmückten Reize der Natur schön finden“[2].

In dieser leicht hingeworfenen Bemerkung der „Kritischen Wälder“ bereitet sich schon jene natürliche Vorrangstellung der ästhetischen Naturgegenständlichkeit vor dem Geschaffenen irgendwelcher Kultur und „Kunst“ vor, die für den späteren Herder bis zur „Kalligone“ methodologisch so bedeutsam wird. Allgemein, jedem Fühlenden verständlich läßt sich das „Wesen des Schönen“ am eindruckvollsten am schlichten Naturschönen aufweisen, weil hier die Bedingung möglichst ähnlicher Organisation am sichersten erfüllt ist. Das Naturschöne ist geradezu jenes Schöne, das auf eine gleichartige natürliche Organisation aller Menschen als seine Verstehensgrundlage rechnen kann. So erhält die „ästhetische Natur“ in ihrer umfassenden Realität, und gerade als Realität, in den Analysen der Kalligone ein beträchtliches Übergewicht vor dem einzelnen Kunstschönen, dem Kunstwerk, von dessen Analyse die „Kritischen Wälder“ zunächst ihren Ausgang nahmen.

Ist das Naturschöne gerade in seinem elementaren Bestand „allgemeinverständlich“, bedarf es zu seiner richtigen Bewertung (Beurteilung) nur eines „unverdorbenen Geschmacks“, so ist das Verstehen jedwedes ästhetischen Gebildes der Kultur an Artung und Höhe des individuell entwickelten Geschmacks gebunden. Eben dieser individuell entwickelte Geschmack aber steht nicht isoliert, sondern im Zusammenhang einer Kultur. „Nationen, Jahrhunderte, Zeiten, Menschen — nicht alle erreichen einerlei Grad der ästhetischen Bildung, und dies drückt endlich

---

[1] IV, 39. [2] IV, 39.

das Siegel auf die Verschiedenheit des Geschmacks“[1]. Das Problem der Übereinstimmung der Geschmacksurteile — als Ausdrucks einer „Allgemeingültigkeit“ — wird so für Herder zu einem Problem des Verstehens nicht nur, sondern zu einem Problem der Bildung. Ästhetische Bildung aber ist die — wenn auch vielleicht notwendig nur asymptotisch fortschreitende — Annäherung des Geschmacks an einen Idealzustand, an eine als möglich gedachte Höchstorganisation.

Das Verhältnis zwischen Geschmack und Schönheit — das Grundverhältnis der Herderschen Ästhetik — ist auch in dieser neuen Problemstellung ein Verhältnis durchgängiger wechselseitiger Entsprechung. Der Verschiedenheit des Geschmacks in Zeiten, Sitten, Völkern entspricht ein Ideal der Schönheit „für jede Kunst, jede Wissenschaft, für den guten Geschmack überhaupt, und es ist in Völkern und Zeiten und Subjekten und Produktionen zu finden. Schwer zu finden freilich. In der Luft mancher Jahrhunderte ist es mit Nebeln umwölkt, die sich in alle Figuren wölben; aber es gibt auch Jahrhunderte, da die Nebel kalt und schwer zu seinen Füßen fielen, und das Haupt dieses Bildes der Anbetung in heitrer Himmelsluft glänzte. Es gibt freilich Völker, die in die Vorstellung desselben Nationalmanier bringen, und sich sein Bild mit Zügen ihrer Einzelnheit gedenken; es ist aber auch möglich, sich von diesem angebohrnen und eingeflößten Eigensinn zu entwöhnen, sich von den Unregelmäßigkeiten einer zu singulären Lage loszuwickeln und endlich ohne National-, Zeit- und Personalgeschmack das Schöne zu kosten, wo es sich findet ... überall von allen fremden Theilen losgetrennt, es rein zu schmecken und zu empfinden. Glücklich, wer es so kostet! Er ist der Eingeweihete in die Geheimnisse aller Musen und aller Zeiten und aller Gedächtnisse und aller Werke; die Sphäre seines Geschmacks ist unendlich, wie die Geschichte der Menschheit: die Linie des Umkreises liegt auf allen Jahrhunderten und Produktionen, und Er und die Schönheit steht im Mittelpunkte“[2].

In diesem gedankenbeschwingten Hymnus steht das Bild des idealen Kunstkenners und Kunstrichters, des „Eingeweihten“ vor uns, das eigentliche „ästhetische Subjekt“ einer Ästhetik, die nach Herder erst ein Recht hat, wissenschaftliche Ästhetik zu heißen — in genialem Umgriff gezeichnet und doch nicht in letzter Klarheit geschaut. Denn nicht ein „Loswickeln von zu singulärer Lage“, sondern ein objektives Urteil „in der (notwendigen!) Klammer“ der jeweiligen singulären Lage ist doch wohl das Kennzeichnende des verstehenden und im Verstehen objektiven ästhetischen Menschen höchster Bildung. Er repräsentiert die durch die Zeiten sich wandelnden „Ideale“ der Zeiten als lebendige ästhetische Erfahrung in sich. Eine schier unerfüllbare Aufgabe freilich für den einzelnen; doch eine Richtschnur, die einzig sichere Richtschnur kritischer Selbstbildung des Geschmacks, die nur eine „historische“ im höchsten Wortsinn sein kann. In seltener Tiefe hat der junge Herder — Goethes weltweiten Kunstblick theoretisch vorwegnehmend — eine Lösung des Geltungsproblems durch ein System konkreter ästhetischer Typologie vorgezeichnet, die nicht im Subjekt — wie die spätere Kants —, sondern im ästhetischen Objekt selbst ihren Standpunkt nimmt, das nur als historisch geschautes Objekt Gegenstand einer objektiven Wertung werden kann.

---

[1] IV, 39. [2] HSW IV, 41.

Kann ich über eine griechische Vasenmalerei, über Homer als Dichter, über das Straßburger Münster, über den Stil der hebräischen Poesie, über das Volkslied eines Landes anders ein objektives Urteil fällen, als wenn sich mir der Geist der Zeit, des Volks „offenbart", aus dem Werk und Künstler Gestalt gewannen? Dies ist die Meinung Herders in seiner Homer- und Laokoonkritik von 1769, die Meinung Goethes in dem genialen Aufsatz über Erwin von Steinebach vom Jahre 1770! Es ist der implizite Grundsatz jeder objektivistischen Ästhetik, die den Kern der „Geltung" ästhetischer Werturteile in einer objektiven Werterkenntnis sieht.

8. Der Begriff der „ästhetischen Erfahrung"

Von der weitgespannten Idee einer konkreten ästhetischen Typologie aus, in der sich Herders Auffassung von einer Ästhetik als Wissenschaft am ureigensten ausspricht, gewinnt der Begriff der „ästhetischen Erfahrung", gewinnt das Programm einer „Ästhetik von unten" und Herders Kampf gegen eine deduktive Ästhetik aus einem „Begriff der Schönheit" eine neue Beleuchtung. Gerade hierin erweist sich der junge Herder als der geniale Fortsetzer von Baumgartens ästhetischer Methodik und damit auch der großartigen Intuitionen des unerreichten Leibniz. Und dies ist das Eigentümliche der historischen Situation, in der Herders später, leidenschaftlicher Kampf gegen den Kant der Kritik der Urteilskraft gesehen werden muß: In der „Kalligone" kämpft Leibnizsches Denken in Herder gegen Kant; es unterliegt methodisch gegen den kunstvoll gefügten Bau der Kritik der Urteilskraft, um in der Sache in der an Herder anschließenden Generation, im Kunsterlebnis Goethes, Beethovens, der Romantiker, in der Philosophie Schellings und Hegels für ein Halbjahrhundert restlos zu siegen.

Wenn Herder von ästhetischer „Erfahrung" spricht, so meint er eigentlich ein Doppeltes: bald die Erfahrung des „erfahrenen Kunstkenners", der gewohnt ist, jede allgemeine ästhetische Behauptung an dem Reichtum seiner ästhetischen Einzelerlebnisse zu prüfen — Erfahrung in diesem Sinne ist für Herder die unerläßliche Voraussetzung fruchtbarer Kritik. In einem viel weiteren Sinne nennt er die elementaren Sinnesgegenständlichkeiten von Farbe, Ton und Gefühl als die Grundlagen jeder ästhetischen Gegenständlichkeit „Erfahrung". In solchem Sinne bilden die „Erfahrungen" im Gebiete des Tonartig-Schönen für Herder den Ausgangspunkt der Musikästhetik. In beiden Bedeutungen des Wortes handelt es sich für Herder jedoch um die Feststellung von Wesensbeständen, nicht um Tatsachenbeobachtungen einer Realerkenntnis, um echt ästhetische, nicht etwa um empirisch-psychologische Erkenntnisse.

Es gehört nun zum Wesen des ästhetischen Erlebens, daß es sich nur auf Einzelgegenstände und Einzelfälle richten kann. Der ästhetische Gegenstand ist seinem Wesen nach ein konkreter Gegenstand. Für diesen Ausgang vom konkreten ästhetischen Gegenstand und Erlebnis ist aber in der ganzen vorkantischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts der unglückliche Terminus „empirisch" in Gebrauch. So bezeichnet Herder auch seine „Ästhetik von unten", den Ausgang vom ästhetischen Einzelfall statt von einer Definition der Schönheit, als „empirischen Weg" — was wiederum mit den empirischen Realwissenschaften nichts zu tun hat.

Geradezu verhängnisvoll aber wird die Verwirrung dadurch, daß auch noch die aus Bacons und Leibnizens genialen Ansätzen sich entwickelnde Methodenlehre der empirischen Realwissenschaften von einer Reihe von Ästhetikern auf diese ästhetische Empirik des Einzelfalls, eine „Wesensempirik" (wenn man die widerspruchsvolle Bezeichnung wagen darf!) unbesehen übertragen wird. „Bei der Betrachtung des Schönen" — so schreibt sogar Winckelmann in einem wunderschönen, Herders Gedanken vorwegnehmenden Vergleich zwischen Ästhetik und Geometrie[1] — können wir nicht „nach Art der Geometrie verfahren, welche vom Allgemeinen auf das Besondere und Einzelne, und von dem Wesen der Dinge auf ihre Eigenschaften gehet und schließet, sondern wir müssen uns begnügen, aus lauter einzelnen Stücken wahrscheinliche Schlüsse zu ziehen"[1]. Man kann die Wesensinduktion der Ästhetik nicht gründlicher mit der empirischen Tatsacheninduktion verwechseln, als wenn man ihrem Schlußverfahren Wahrscheinlichkeit zuschreibt! Daß dies aber möglich war, wird historisch nur aus dem Doppelsinn verständlich, den die Wissenschaft der „Ästhetik", als „Theorie des unteren, sinnlichen Erkenntnisvermögens" eingeführt, noch bis in Kants „transzendentale Ästhetik" hinein notwendigerweise in sich trug: eine Theorie der sinnlichen Tatsachenerkenntnis und — davon ganz verschieden! — eine Theorie der sinnlichen Wesenserkenntnis im Baumgartenschen Sinn als der „Erkenntnis sinnlicher Vollkommenheit" zu sein. Daß sowohl die Erfahrungserkenntnis als die ästhetische „Erkenntnis" (das ästhetische Erfassen) ihre notwendige Grundlage in der sinnlichen Anschauung haben, ist das sachliche Motiv der historischen Verquickung. Es ist eine der verschlungensten, in ihrer Eigenart wenigstverstandenen Gedankenentwicklungen des 18. Jahrhunderts, wie aus der in Leibnizens Philosophie geforderten „Theorie des unteren Erkenntnisvermögens" zwei so heterogene Problemstellungen, eine Theorie der Erfahrung und eine wissenschaftliche Ästhetik sich herauslösen konnten.

In der vorkantischen deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts ließen sich die Beispiele beliebig häufen, in denen sachlich und terminologisch die beiden so verschiedenen Fragestellungen in buntem Wirrwarr durcheinandergeworfen werden. So ist auch Herders Terminologie nur aus der historischen Problemverschlingung zu interpretieren. In der Sache aber wäre es Herder niemals eingefallen, für seinen Aufstieg aus ästhetischer „Einzelerfahrung" zu einer „Abstraktion" des Schönen nur die „Wahrscheinlichkeit" einer naturwissenschaftlichen Erfahrungsinduktion zu beanspruchen. Mit dem Empirismus und empirisch-induktiver Forschung hat seine ästhetische Methode in der Handhabung nichts gemein.

Es ist Baumgartens großes Verdienst, den Namen und den Begriff der „Ästhetik" bewußt auf eine Theorie des Schönen und des Geschmacks als einer Wesenserkenntnis sinnlicher Vollkommenheit eingeschränkt zu haben. Er hat — eine von Herder in ihrer Tiefe nicht ganz verstandene Leistung! — in seiner Analyse der „Kunst schön zu denken" nicht eigentlich eine Poetik „lehren" wollen, sondern die Eigenart der poetischen, allgemein der künstlerischen Begriffsbildung

[1] Gesch. d. Kunst d. Altertums, Buch 4, Kap. 2, § 20. Vgl. Bäumler a. a. O., S. 107. — Bäumler unterscheidet jedoch in seinem Buche selbst nicht scharf zwischen Tatsachen- und Wesensinduktion.

systematisch untersucht. Seine Logik des Beispiels deckt die individualisierende Begriffsbildung des Künstlers — im Gegensatz zur generalisierenden des Wissenschaftlers — auf[1].

Etwas davon Verschiedenes bezweckt das ästhetische Programm des jungen Herder, indem es die von Baumgarten, Lessing und Winckelmann geübte Methode der Einzelanalyse systematisch zu einer „Ästhetik von unten", zu einer Methode der ästhetischen Wesensinduktion erweitert[2]. Und es ist ein neuer und fruchtbarer Gedanke, wenn die „Erfahrung" am Einzelkunstwerk Herder in der Analyse noch weiter zurückführt auf die „Letzterfahrungen", d. h.: auf das Letzt-Sinnlichgegebene Goethes, auf die „Urphänomene", aus denen sich alles Schöne in Kunst und Natur aufbaut. Hier setzt seine eigenste Leistung, die Phänomenologie der „Urphänomene" von Farbe, Ton und Tastqualität, die Logik der Grundgestalten des Sichtbar-, Hörbar- und Fühlbar-Schönen ein. Nur den überaus treffenden Namen „Urphänomen" hat Goethe neu geprägt; der Sache nach sucht er in der „Farbenlehre" dasselbe, was der junge Herder des Vierten Kritischen Wäldchens schon suchte: das Reich der gestalteten Sinnenwelt, ein eigenes geistiges Reich, in dem der künstlerische Mensch — gestaltend wie genießend — als in einem Reiche inneren Schauens lebt und webt.

---

[1] Vgl. die schöne Darstellung bei Bäumler, a. a. O., S. 207ff. — Baumgarten entwickelt also nach der Methode der Beispielanalyse eine Theorie der künstlerischen Begriffsbildung; er gibt jedoch keineswegs eine Theorie der Beispielanalyse als ästhetischer Methode der exemplarischen Induktion.

[2] Freilich kommt Herder dabei nicht zum Bewußtsein, daß gerade Baumgarten, indem er die Logik des Beispiels entwickelt, auch diese Methode der Beispielanalyse, der exemplarischen Induktion, logisch schon geklärt hat.

Neues zu Beethovens Volksliederbearbeitungen

Ein Nachtrag

Von Willy Heß, Winterthur

Im Jahrgang XIII (1931) S. 317ff. der Zeitschrift für Musikwissenschaft habe ich die Beethoven-Autographen 29^{I-VII} und die Autographen Artaria 187—190 der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin, eingehend besprochen und den Inhalt aller Bände mitgeteilt, soweit ich ihn damals bestimmen konnte. Unterdessen hat ein genaues nochmaliges Sichten des ganzen Materials noch einige Irrtümer und Lücken zutage gefördert; weitere Korrekturen brachte auch eine 1934 in Bonn erschienene Dissertation von Dr. F. Lederer: „Beethovens Bearbeitungen schottischer und anderer Volkslieder", so daß es wünschenswert erscheint, meiner Arbeit (die ja als Quellenmaterial zu gelten hat) einen kleinen ergänzenden Nachtrag folgen zu lassen.

S. 319: Autograph 29^{I}. Nr. 16 = 26 Wallisische Nr. 21 (Entwurf).
Nr. 17 = 25 Irische Nr. 5, nicht Nr. 25.

S 320: Autograph 29^{II}. 6. Heftchen „15 Lieder im Monat Maj 1815" (nicht März).
8. Heftchen. Skizzen zu Nr. 16 (nicht 18).
11. Heftchen. Lied 3. „Ungedruckte" Nr. 9. Der Schluß fehlt nicht, die folgenden 6 „Schlußtakte eines unbekannten Liedes" sind dieser fehlende Schluß.

S. 321: Autograph 29^{III}. Lied 8. („Schluß eines unbekannten Liedes".) Es ist der Schluß von Lied 23, „Bär" 1927, S. 164.

S. 322: Autograph 29^{IV}. 4. Teil: ergänze: „Februar 1812".

S. 323: Autograph 29^{V}. 9. Heftchen: ergänze: „1815". Drei Zeilen später: „25 Schottische", nicht „Schoitische".
10. Heftchen: ergänze: „1814".

S. 324: 17. Zeile von unten. Lies: — „sodann eine 2. Bearbeitung von 26 Wallisische No. 20, 25 Irische No. 5, 20 Irische No. 5, 11, 12, 15, 12 Irische No. 9, 25 Schottische No. 20, endlich noch die neun Lieder der von Lütge im ‚Bär' beschriebenen Handschrift".

Diese eben genannten zweiten Bearbeitungen hat auch Thayer erwähnt. In unseren Berliner Autographen haben sich aber noch eine Reihe weiterer Varianten gefunden:

1. 25 Schottische Nr. 11 (in Kopie im Autograph 29^{I}, 29^{V}, in Urschrift im Autograph 29^{II}). Das Lied steht hier in *F* und weicht in zahlreichen Einzelheiten von der Gesamtausgabe ab.
2. 25 Schottische Nr. 4 (nur in Kopie, 29^{I} und 29^{V}). Kann beinahe als neue Bearbeitung gelten, so erheblich sind die Abweichungen vom Druck.
3. 25 Schottische Nr. 7. Die in Autograph 29^{V} enthaltene Geigenstimme (Urschrift, nicht Kopie!) weicht teilweise vom Druck ab.
4. 25 Irische Nr. 20. In Autograph Artaria 187 (Urschrift) findet sich eine andere Coda in Form einer von Beethoven durchgestrichenen Skizze.
5. 12 Irische Nr. 11 (Artaria 190, Urschrift). Weicht nur in Kleinigkeiten vom Druck ab.
6. 26 Wallisische Nr. 11 (Artaria 187, Urschrift). Die Skizze zu diesem Liede hat eine andere, sehr breit ausgeführte Coda.

Noch seien, der Vollständigkeit halber, zwei Irrtümer erwähnt, die F. Lederer in seiner oben genannten Studie unterlaufen sind.

S. 62, Zeile 16 muß es heißen: Zu 261, 17 (statt 262, 17).

S. 62: Berichtigungen zu meiner Arbeit „Neues zu Beethovens Volksliedern". Lederer bemerkt zum 12. Heftchen von Autograph 29^{II}: „No. 7 ist übersehen: Tyranita Española." Nun enthält dieses Heftchen 6 Lieder, nämlich Thayers Ungedruckte Nr. 10—15, Nr. 15 aber ist mit dem spanischen Liede „Tyranita Española" identisch (vgl. „Der Bär" 1927, S. 162, Lied 7).

Neue Bücher zur systematischen Musikwissenschaft

Musikinstrumente der Steinzeit

Im Gegensatz zu den Arbeiten über Musikinstrumente der Metallzeiten, die bisher mehr vereinzelt als in größeren kulturvergleichenden Zusammenhängen behandelt wurden, ist es Otto Seewald gelungen, die Ergebnisse der Urgeschichtsforschung auf die Musikinstrumente der Steinzeit anzuwenden und damit ein Gebiet zu erschließen, das bisher von der vorgeschichtlichen Forschung nur nebenbei, von der Musikwissenschaft hingegen überhaupt noch nicht in Angriff genommen wurde[1]. Er schließt sich dabei der Periodisierung und Bezeichnung von Oswald Menghin an, die uns nicht so geläufig ist wie die Stufenlehre G. de Mortillets und Fr. Wiegers, doch ist die Orientierung auf Grund der Zeugnisse und Funde gerade auf diesem Sondergebiet leicht möglich. Es ist erstaunlich, welche Fülle von Materialien sich ergibt, wenn man die vorgeschichtlichen Funde einmal auf ihren Gebrauch als Kult- und Musikinstrumente ansieht und zum Vergleich Instrumente primitiver Kulturen heranzieht. Man kann überall Parallelen finden und ohne Mühe Pfeifen, Flöten, Trommeln und Schraper oder Schwirrhölzer unterscheiden. Seewald hat sich an die prähistorische Periodisierung gehalten; er stellt an Anfang und Ende die Schlag-Idiophone, während im Hauptteil die steinzeitlichen Flöten und mixoneolithischen Tontrommeln behandelt werden.

Der Gebrauch von Schrapern und Schwirrhölzern in der vorgebrachten Form wird sich schwer unter Beweis stellen lassen, denn die gerieften oder mit Zahnreihen versehenen Knochen können zu vielen Zwecken verwandt werden, ebenso die Schwirrhölzer, die gleichfalls als bearbeitete, mit einem Anhängeloch versehene Knochen gefunden wurden. Die besonders aus dem Magdalénien (7. Stufe) stammenden Stücke zeigen Ähnlichkeit mit primitiven Musikinstrumenten und mögen zum Teil auch für rituelle Bräuche geschrapt bzw. geschwungen worden sein. Bei den Pfeifen und Flöten kommt alles darauf an, ob die in den Knochen (Röhrenknochen, Unterkieferhälften usw.) sichtbaren Löcher künstlich gebohrt oder durch andere Ursachen (Verletzungen) hervorgerufen wurden. Bei den „Flöten" aus der Potočka zijalka überzeugt die Beweisführung nicht, die Instrumente wären praktisch kaum spielbar (z. B. Unterkiefer mit Zähnen, 3 Löchern und Kanalöffnung), eher sind die Phalangenpfeifen (aus Röhrenknochen vom Wildpferd, der Antilope, dem Steinbock, Hirsch oder Reh) als Signalpfeifen verwertbar. Ihre große Zahl, auch die ziemlich regelmäßige Einschabung des Loches, lassen ihren Gebrauch vom Frühaurignacien bis Endmagdalénien (5.—7. Stufe), ja vielleicht noch früher hinauf verfolgen. Die miolithischen Grifflochpfeifen, die Seewald nach den Funden beschreibt, weisen 3 „Grifflöcher" auf (die unregelmäßigen 6 Löcher des Hasenknochens von Devonshire schalten meines Erachtens völlig aus), aber auch bei ihnen scheinen die Dreilochbohrungen bei einer Länge von 11 cm (Aurignacien) und 9 cm (Estland) nicht immer überzeugend. Jedenfalls ist es merkwürdig, daß man für Zwecke des Musizierens mit verschiedenen Tonhöhen nur winzige Röhrenknochen anstatt der größeren nahm. Die kleinen Knochenröhrchen, die E. Piette für Pfeifen erklärt hat und die ebenso als Stücke von Panpfeifen deutbar sind, nimmt auch Seewald nicht als vollgültige Zeugen an. Sicherlich kommt nur ein kleiner Teil dieser Fundstücke für den musikalischen Gebrauch in Betracht. Ich bezweifle auch, daß die Zeichnung aus der Höhle Trois-Frères, die in das Magdalénien gehört, einen Flötenbläser darstellt. Die mit 2 Strichen angedeutete „Flöte" sitzt unmittelbar an der Nase, aber nicht an der Schnauze, auch wird sie nicht gehalten, sondern der Bisonfuß wird lang ausgestreckt, wobei der Huf ganz frei in der Luft schwebt. Ferner wird die „Flöte" nicht einmal näher durch Löcher oder Anblasevorrichtung gekennzeichnet. Gewiß gibt es bei dieser primitiven Andeutung viele Auslegungen. Am nächsten würde vielleicht ein Hinweis auf die Äußerungen des Fabeltieres, auf Laute, Schreien,

---

[1] Otto Seewald, Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas. Bücher zur Ur- und Frühgeschichte, herausgegeben von Oswald Menghin, 2. Bd. Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien, 1934.

Drohen usw. nach Analogie späterer „Spruchdarstellungen" liegen. Während die mixoneolithischen Phalangenpfeifen nur mit wenigen, noch dazu recht kleinen Stücken zu belegen sind, tritt uns in der Knochenflöte von Hammeren auf Bornholm ein wichtiges und überzeugendes Musikinstrument entgegen, das bei 15 cm Länge mit 5 gleich großen Grifflöchern versehen ist. Leider fehlt der obere Teil, der die Anblasvorrichtung enthalten hat. Auch die Flöte von Gourdan (aus einem Vogelknochen) mit ihren 2 Grifflöchern erinnert unmittelbar an Knochenflöten aus Bolivien und Peru. Maße und Form stimmen beinahe genau überein. Sicher handelt es sich hier um eine Spaltflöte. Andere Funde wie die aus Poitiers lassen verschiedene Deutungen zu. Im ganzen ist aber das Vorhandensein der Phalangenpfeife und Grifflochflöte vom Aurignacien (5. Stufe) an nachweisbar, wobei allerdings die geringe Länge aller Instrumente merkwürdig bleibt. Naturgemäß haben die Phalangenpfeifen ihre magische und kriegs- oder jagdmäßige Funktion.

Schwierig ist die Festlegung der Tonhöhen. Bis auf 2 Stücke (Poitiers und Mährisch-Kronau), die äquidistante Grifflochanordnungan zeigen, sind alle anderen Bohrungen ungleichmäßig, wohl nicht einmal immer nach der Fingerauflage — vgl. die angegebenen Maße — hergestellt. Anblasversuche, die ich für besonders wichtig halte, sind nicht unternommen worden, und so läßt sich auch nichts über die Beziehung zur Maßnormtheorie Hornbostels sagen. Hingegen scheinen die Flöten, die dem miolithischen Kulturkreis zuzurechnen sind — vielleicht auch dem Vorläufer im Protholithikum — mit der totemistischen Kultur verbunden, so daß archäologische und ethnographische Forschung sich ergänzen.

Geht man im Mixoneolithikum zu den Tongefäßen weiter, zu den Schalen, Trichtern, Sanduhrformen, Halbkugeln usw., so steht man vor einer ungeheuren Fülle von Ausgrabungsstücken, die den verschiedensten Zwecken dienen können. Bei vielen finden sich am oberen Rande Ösen und Zapfen, oft in so regelmäßiger Anordnung, daß man unwillkürlich auf den Gedanken kommt, hier könnten leicht Felle darüber gespannt werden. Diese Anschauung ist in Seewalds Deutung besonders fruchtbar geworden. Wenn man z. B. Trommeln aus Ostafrika, Ägypten oder Südamerika mit Ausgrabungsstücken vergleicht, dann findet man bis in Einzelheiten Übereinstimmungen in Formen und Maßen. Aus den außerordentlich reichen Funden entwickelt Seewald eine mitteldeutsche und sudetendeutsche Gruppe, die er nach Entwicklung und Verteilung der Typen ordnet. Für ihn ist die Trommel aus der donauländischen Kultur zu den nordischen Kulturkreisen gedrungen, eine Ableitung, die sich allerdings durch Versagen der Donau-Funde noch nicht endgültig beweisen läßt. Mit einer Betrachtung der Tonrasseln, die aus Vorderasien nach den Donaulanden gewandert sein sollen, schließt Seewald seine für die gesamte vergleichende und historische Musikwissenschaft gleich wichtige und wertvolle Arbeit. Ihre Ergänzung und Weiterführung müßte nun zum rein Tonlichen führen, d. h. zur Herausstellung der blasfähigen Instrumente — Flöten, Pfeifen und Trommeln — und ihrer Vergleichung mit rezenten Kulturen. Das bedingt eine völlig neue Arbeit, die im engsten Zusammenhalt mit den Instrumenten-Untersuchungen primitiver Völker und mit den daraus abgeleiteten Tonsystemen stehen müßte. Georg Schünemann

Musikalische Temperaturen

Die Geschichte der musikalischen Temperatur, der Wilhelm Dupont eine ausführliche Studie widmet[1], gehört mit zu den wichtigsten, aber auch schwierigsten und umfassendsten Aufgaben der systematischen Musikwissenschaft. Nicht allein die rein historische Darstellung, die nur einen kleinen Teil des Gesamtgebietes erfassen kann, ist wichtig und nötig zum Verständnis der praktischen Musik, sondern darüber hinaus muß das Prinzip der Quintengeneration und Streckenteilung in allen Erscheinungsformen erforscht, müssen die verschiedenen Kompromißlösungen, die auf äußeren oder inneren Ursachen beruhen können, mit den Fragen der Musikanschauung und Musikauffassung verbunden werden. Dabei werden die Instrumente, wie die Vina für das altindische System, der Ud für das arabisch-islamische, der Ki'n für das chinesische usw. herangezogen werden müssen. Auch die Theorie der Überblasungsquinten und die daraus resultierenden Temperaturen gehören mit zu dem großen Kreis von Fragen, die die Temperierung allen Zeiten und allen Völkern gleichmäßig stellt. Ich könnte mir denken, daß das Thema neben der historischen, auch von der

[1] Wilhelm Dupont, Geschichte der musikalischen Temperatur. (Erlanger Dissertation.) Bärenreiter-Verlag zu Kassel, 1935.

ästhetischen, praktischen, experimentellen und völkerkundlichen Seite aufgenommen werden könnte. Jedenfalls greifen Musikanschauung und Musikgebrauch, Instrument und Theorie aufs engste ineinander. Von einer so breit angelegten und tiefgreifenden Themenstellung, die wohl erst später in Angriff genommen werden kann, hat sich Dupont bewußt ferngehalten; er beschränkt sich auf eine Darstellung der abendländischen Temperatur, mit der er recht eigentlich erst im Mittelalter beginnt. Die vorangestellten Übersichten über die pythagoreische, natürlich-reine und gleichschwebend-temperierte Stimmung bringen nur eine Einführung für Fernerstehende, um die folgenden Kapitel recht zu verstehen. Aus Guido, dem Berner Anonymus und Virdung leitet Dupont die Anwendung der pythagoreischen Stimmung auf diatonisch klavierten Instrumenten ab und zeigt, wie mit der Mehrstimmigkeit allmählich ein Auswahlsystem von natürlichen und pythagoreischen Werten entsteht. Die bildlichen Darstellungen, die besonders bei Portativen und Drehleiern häufig zu finden sind, zeigen allerdings nicht immer die regelmäßige und einheitliche Entwicklung, die Dupont annimmt, vielmehr scheinen bestimmte Gebrauchsleiern für Instrumentenbau und Stimmung maßgebend gewesen zu sein. Die Virdungsche Klaviatur bildet nur einen Ausschnitt aus vielen anderen, die von Miniaturmalern und Illustratoren dargestellt werden. Maßgebend war offenbar der Musikgebrauch, nicht die Theorie, die oft genug Idealfälle annimmt und gerade in Stimmungsfragen hinter der Praxis zurückbleibt. Deshalb wäre ein Vergleich zwischen musikalischer Gebrauchsleier, Instrument und theoretischer Wertbestimmung sicher von Bedeutung für die Frage, ob alle Bestimmungen, die wir bei den Theoretikern finden, auch wirklich praktisch durchprobiert und angewandt wurden.

Mit W. Odington erscheint die erste Temperierung der natürlichen Terz (4:5) und damit beginnt die Reihe der Ausgleichbestrebungen, die zu den viel gebrauchten Mitteltontemperaturen führen. Dupont geht diesen Bestrebungen, die mit Schlick einsetzen, mit großem Einfühlungsvermögen nach und er berechnet alle die vielen Abweichungen, wie sie von P. Aron, Salinas, Zarlino, Ammerbach u. a. vorgeschlagen werden. Sehr genau und ausführlich werden auch Transpositionen und Enharmonik behandelt. Beide Probleme führen zu den verschiedensten Lösungen der Praktiker und Instrumentenbauer. Dupont kann eine ganze Reihe von enharmonischen Klavieren beschreiben und darstellen, die alle eigene Weiterbildungen der Mitteltontemperatur bilden. Schwierig ist auch hier die praktische Seite der Frage. Ich habe bei der unter meiner Leitung renovierten Pfleger-Orgel der Staatlichen Sammlung alter Musikinstrumente, einem Instrument, das gleichfalls ein Transpositionsregister besitzt[1], die Schlicksche Stimmung, mit der der Orgelbauer Chr. Pfleger (1639) rechnet, aufs genaueste durchgeführt, um die Stimmung an alten Werken zu erproben. Der Erfolg war überraschend: jede Tonart erhielt ihren eigenen Charakter und Ausdruckswert. Es ist unbedingt nötig, die Mitteltontemperaturen, die auch an einem Clavichord der Berliner Sammlung eingestellt wurden, an Musikstücken der Zeit zu prüfen und damit die Musikauffassung älterer Epochen zu bestimmen. Jedenfalls liegt hier eine wichtige Aufgabe musikwissenschaftlicher Forschung, die sich nur mit Instrument und musikalischem Beispiel und unter Heranziehung des Experiments, der systematischen und ästhetischen Theorie bewältigen läßt.

Das Durchdringen der gleichschwebenden Temperatur verfolgt Dupont seit Lanfranco und Vinc. Galilei, wobei er auf bisher unbeachtete Zeugnisse hinweisen kann, und läßt die Darstellung in Neidhardt und Werckmeister gipfeln, die erst in dieser Einordnung ihre rechte Bedeutung und historische Einordnung erhalten. Der Entwicklung im 18. Jahrhundert, die eine ausführliche Charakteristik des Kirnbergerschen Systems enthält, schickt Dupont noch ein Kapitel nach, das in die sehr heiklen Fragen des Kammer- und Chortons führt. Auch hier hat die Instrumentenkunde, soweit sie auf praktisch-theoretischer Grundlage aufbaut, noch reiche Materialien aufzuarbeiten, denn allein von der theoretischen Seite her läßt sich wenig entscheiden. Die Versuche im Bau von Rein- und Kleinintervall-Instrumenten haben instruktive oder praktisch-moderne Ziele, die allerdings durch die elektrischen Musikinstrumente überholt erscheinen. Nachzutragen wären Reininstrumente von Eitz und Puhlmann, von denen das Eitzsche Instrument praktisch kaum verwertbar ist, und das Drittel- und Sechsteltoninstrument Busonis (sämtlich in der Berliner Musikinstrumentensammlung). Im ganzen bringt Duponts Arbeit einen höchst willkommenen

[1] Die Pfleger-Orgel, Berlin 1934.

Beitrag zur musikalischen Praxis älterer Zeiten. Es werden sich an diese Studie weitere anschließen, die von der Theorie zur Praxis und Musikästhetik, von der abendländischen zur Geschichte der Völker und damit zu einer Grundlegung der Systematik musikalisch-praktischer Musikauffassungen und Musikanschauungen führen müssen.

Vom Experiment aus haben M. Grützmacher und W. Lottermoser die Frage der „Stimmung von Flügeln" angefaßt[1]. Sie gehen von der Tatsache aus, daß die gleichschwebend-temperierte Stimmung in der Praxis überhaupt nicht mathematisch genau gebraucht wird. Die Unterschiede der „weichen "und „harten" Tonarten, wie sie von allen Musikern gemacht werden, lassen sich weder aus den kürzeren und schmaleren Obertasten des Klaviers noch aus Verschiedenheiten des Tastenfalls erklären. Die beiden Versuchsleiter stellten deshalb die Aufgabe, zwei Flügel von drei hervorragenden Stimmern zu stimmen und das Ergebnis nachzuprüfen. Die Prüfung konnte durch einen Vergleichston (Röhrenschwebungssummer) auf 0,5 Hz genau durchgeführt werden. Es ergab sich, daß in keinem Falle die genau temperierte Stimmung erreicht wurde — am besten waren noch die Ergebnisse in der zweiten Hälfte der eingestrichenen Oktave —, daß aber in den Tonarten der Obertasten tiefe, in den Untertasten hellere Intervalle genommen wurden. Die Tieferstimmung ergibt weiche Klangcharaktere, die Höherstimmung, die wegen des glanzvollen Spiels bewußt von c^3 an angewandt wird, hellere. Es wurden nun auf experimentellem Wege sowohl eine mathematisch-genaue gleichschwebende wie eine mitteltönige Silbermann-Temperatur eingestimmt. Die erste klang sauber und ohne Charakterunterschiede der Tonarten, die zweite rund und weich bei den Grundtonarten, *As*-dur war kaum erträglich, *Es*-dur besser. Die Nachprüfung einer modernen Orgelstimmung zeigte auch hier ein Abgehen von der mathematischen Genauigkeit zugunsten der musikalischen Färbung. Es lag nun nahe, aus den grundlegenden Abänderungen unserer Stimmer den „Vorschlag einer neuen Stimmungsart" abzuleiten. Lottermoser hat diese Idee durchgeführt und eine solche Temperatur nach dem Quintenzirkel aufgestellt, die allen unseren musikalischen Wünschen entspricht. Festgestellt ist also, daß wir bewußt von der gleichschwebenden Temperatur abgehen, um reichere Färbungs- und Charakterunterschiede zu erhalten. Das gleiche Gesetz beherrscht demnach auch die mitteltönigen und älteren Temperaturen, die nicht nur unter dem Winkel der Theorie, sondern vielleicht mehr noch unter dem der musikalischen Literatur und Praxis beurteilt sein wollen.

Georg Schünemann

Mitteilungen

Staatliches Institut für deutsche Musikforschung

Über den Aufbau und die Bezugsbedingungen des neuen Denkmalunternehmens „Das Erbe deutscher Musik" unterrichtet ein ausführlicher Prospekt, der in den Musikalienhandlungen oder beim Institut (Berlin C 2, Klosterstraße 36) erhältlich ist. Erläuterungen dazu gibt ein Aufsatz von Heinrich Besseler „Die Neuordnung des musikalischen Denkmalwesens" im Amtsblatt des Reichs- und Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Heft 21 vom 5. November 1935.

Der erste Reichsdenkmal-Jahrgang 1935/36 liegt in 3 Bänden vor, die auf das Bach-Gedenkjahr 1935 und den 200. Geburtstag des jüngsten Bach-Sohnes Bezug nehmen:

Bd. 1 Altbachisches Archiv, herausg. von Max Schneider (Verlag Breitkopf & Härtel), I. Teil: Motetten und Chorlieder;

Bd. 2 Altbachisches Archiv, II. Teil: Kantaten;

Bd. 3 Johann Christian Bach, Sechs Quintette op. 11, herausg. von Rudolf Steglich (Verlag Adolph Nagel, Hannover).

Von den Landschaftsdenkmalen erschienen bisher die beiden ersten Lieferungen aus Schleswig-Holstein und den Hansestädten (Kantaten von Nicolaus Bruhns, herausg. von Fritz Stein). Die im Prospekt angezeigten Ausgaben für Bayern, Schwaben, Kurhessen und Pommern sind in Vorbereitung.

---

[1] Physikalische Zeitschrift, 36. Jahrg. 1935, Heft 24 (Eingeg. 11. Okt. 1935).

Im Auftrage des Instituts erscheint ab 1. April 1936 im Bärenreiter-Verlag zu Kassel eine Zweimonatschrift „Deutsche Musikkultur", die den Zusammenhalt der Forschung mit dem Musikleben und die kulturpolitischen Aufgaben der Wissenschaft fördern soll. Als Herausgeber zeichnet Hans Engel, Königsberg, in Verbindung mit Peter Raabe, Fritz Stein, Christhard Mahrenholz, Heinrich Besseler, Joseph Müller-Blattau und Wilhelm Ehmann.

Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft

Ortsgruppe Berlin

In der Dezember-Sitzung der Ortsgruppe sprach Dr. Kurt Westphal über „Formprobleme der Romantik".

Während das Wesen des Wiener klassischen Stils durch zahlreiche Arbeiten, vor allem solche der Wiener musikwissenschaftlichen Schule, geklärt worden ist und hinsichtlich seiner Elemente als erhellt gelten kann, ist, wie Dr. Westphal ausführte, das Bild, das die Musikforschung bisher von der romantischen instrumentalen Formen- und Stilwelt entwerfen konnte, immer noch ein unbefriedigendes. Der Versuch, der Romantik mit den Mitteln der stilkritischen und formalanalytischen Methode, deren Anwendung bei der Erkenntnis des Wiener klassischen Stils zum Ziel geführt hatte, nahezukommen, mußte scheitern. Denn der Wandel von der Klassik zur Romantik drückt sich nicht wie der vom Spätbarock Bachs zur Klassik in einer gleichsam totalen Veränderung der Formenwelt als vielmehr in einer Umzentrierung, einer Umakzentuierung der übernommenen klassischen Sonatenform aus. Das neue Lebensgefühl der Romantik durchzieht den Raum der übernommenen klassischen Sonate bis in alle Winkel und Ecken hinein, ohne jedoch mit letzter Greifbarkeit bis in das äußere Formbild vorzudringen. Nicht die Formglieder, nicht ihre Lage im ganzen, sondern ihre Funktionen erfahren eine Veränderung. Die gesteigerte Labilität des Geistigen, die die Romantik auszeichnet, äußert sich in der zunehmenden Verselbständigung der einzelnen Formteile, die um ihrer selbst willen entfaltet werden, und in einer daraus folgernden Lockerung ihrer Bezogenheit auf das Satzganze. Das ist besonders deutlich an jener Passagengruppe spürbar, mit der die Überleitung zum 2. Thema vollzogen wird. Während etwa in den Sonatenwerken Mozarts diese Gruppe mit großer Energie dem 2. Thema entgegendrängt und es spannungsvoll vorbereitet, verspielt sie sich bei Cramer, Hummel, Weber, Spohr in sich selbst, schweift ziellos umher und bringt dadurch die Funktion, die ihr für das Ganze zugedacht war, zum Erlöschen. Ebenso ist es mit den anderen Formteilen. Sie halten das innere Ohr des Hörers fest, ziehen es auf sich und ihre eigene melodische Schönheit ab, statt es auf das Formganze, dem sie in der Klassik dienen, hinzulenken. An den Vortrag, der durch interessante Beispiele am Klavier unterstützt wurde, schloß sich unter Leitung von Prof. Schünemann eine Diskussion, an der sich die Herren Prof. Moser, Schering u. a. beteiligten.

Die Januar-Sitzung wurde durch einen Vortrag von Walter Howard über „Intervallische Harmonielehre" ausgefüllt. Der Vortrag wird, wie der Verfasser mitteilt, im Druck vorgelegt werden.

Im Februar war die Ortsgruppe zum Collegium musicum der Universität eingeladen. Unter Leitung von Prof. Dr. Arnold Schering und Dr. H. Osthoff wurden Werke von Händel und Bach musiziert.

G. Sch.

*

Das Verzeichnis der Vorlesungen über Musik an den Universitäten und Technischen Hochschulen im Wintersemester 1935/36 und Sommersemester 1936 mußte aus Raumgründen für das nächste Heft zurückgestellt werden.

Schriftleiter: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts
für deutsche Musikforschung
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Jahrgang 18 der Zeitschrift für Musikwissenschaft

1. Jahrgang 1936 Heft 2

Die Messe in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts

Von Leo Schrade, Bonn

Gegenstand der Erörterung bilden die Kompositionen des Ordinarium Missae für die Orgel.

Wohl erscheint es einer Frage würdig, ob eine instrumentale Messe auf jeden Fall eine verfängliche Störung des liturgischen Sinnes sei, weil ja nur die menschliche Stimme die wahre Interpretin des heiligen Wortes sein könne. Das aber ist im Grunde nur eine Frage der Liturgie und des Kirchenrechtes. Freilich müßte man dann wohl auch annehmen, daß überhaupt jede religiöse Bekundung durch eine künstlerische Form instrumentaler Fassung eine böse Außenseiterin wäre. Derartige Ansichten hat es gegeben, in guten und in schlechten Zeiten, bis in den heutigen Tag. Aber sie erheben sich jenseits unserer Frage, die ihrer Natur nach nur eine historische sein kann. Danach erübrigt sich hier auch jede Erörterung über Recht oder Unrecht im Gebrauch der künstlerischen Form einer „Orgelmesse". Ob eben diese Orgelmesse eine liturgische Ausnahmeerscheinung, eine abwegige Erfindung des künstlerischen Geistes, ein profaner Eindringling in geheiligte Gefilde gewesen sei, das steht hier nicht in Rede. Wo die Musik mit einem künstlerischen Bewußtsein in den liturgischen Dienst eingedrungen ist, hat es keinen dauerhaften Schutz vor Eigenwilligkeiten dieses Bewußtseins gegeben.

Es hat der geschichtlichen Betrachtung der sogenannten Orgelmesse[1] wenig genützt, ihrem unleugbaren Bestehen mit den ganz anders gerechtfertigten liturgischen Ansprüchen zu begegnen. Am allerwenigsten hat es der mittelalterlichen Orgelmesse gedient, da man meinte, am „grünen Holze" könne so etwas unmöglich vorkommen. Darüber wäre wohl kein Wort zu verlieren, wenn nicht bis in den heutigen Tag Anstrengungen gemacht würden, Erwägungen, die sich kaum miteinander vereinigen lassen, auf einen Nenner zu bringen. In der Tat handelt

[1] Diese Bezeichnung gilt hier nur den Ordinariumsätzen, die in Tabulatur als reine Orgelkompositionen überliefert sind.

es sich um verschieden begründete „Erwägungen", nicht um die Sache selbst. Denn daß die Orgelmesse auch als künstlerische Form von der Liturgie bedingt ist, und zwar mit dem denkbar stärksten Nachdruck, wird niemand ernstlich bestreiten wollen, was im übrigen auch hier erneut erwiesen werden soll.

Es ist nun längst bekannt, daß der Gebrauch der Orgel in der gottesdienstlichen, eucharistischen Feier der Kirche sehr alt ist. Auch die Nachrichten über ihre Verwendung bei der Messe sind erheblich älter und weit zahlreicher als die musikalischen Quellen, die an dieser Stelle zu besprechen sein werden. Und wenn nirgends von Meßkompositionen — d. h.: Ordinariumsätzen — für Orgel die Rede wäre, ihr Bestehen ließe sich schon mit den Verboten erweisen, denen wir in den synodalen und konziliaren Dekreten der Kirche gelegentlich begegnen. Man kennt eine ganze Reihe von Berichten über Orgelmessen. Es sei gestattet, anspruchslos an einige zu erinnern.

In Leipzig sind sie an der berühmten Thomaskirche seit dem Ende des 14. Jahrhunderts nachgewiesen worden. Man hört von einer 1384 gestifteten Marienmesse, 1392 von einer Fronleichnamsmesse mit Orgelgesang. Im Jahre 1402 wurde in Straßburg im Zusammenhang mit einer privaten Stiftung einer kleinen Orgel eine Marienmesse festgesetzt, zu der man jeden Samstag auf dem Instrument geschlagen hat. Über das Jahr 1414 liest man anläßlich eines Aufenthaltes des Kaisers Sigismund im hessischen Friedberg: „Und huben da an uf der orgeln eine Messe zu singen de Beata Virgine ‚Gaudeamus'". 1438 wird für den Speirer Dom eine Orgelmesse erwähnt, 1449 für Breslau zum Fronleichnamstage. In Hamburg bestimmt man 1452 eine „misse vpp der orgelen". In Werden a. d. Ruhr ist 1470 sogar von einer Teilung die Rede: von den zwei vorhandenen Orgeln solle nämlich die kleine zur Frühmesse gespielt werden. Im Jahre 1512 wird dem Domorganisten von Frankfurt a. M. vorgeschrieben, „daß er donnerstags die Engelmesse auf der Bauorgel spiele"[1]. Zu jeder Art gottesdienstlicher Feiern wurden die Orgeln hinzugezogen: zum Offizium, zur Messe, Vesper, bei Hochzeiten und Prozessionen. Die am weitesten verbreitete Form des liturgischen Orgelspiels dieser Zeit, die auch bis zum Ende des 16. Jahrhunderts vorherrschend wirksam bleibt, ist die respondierende, im katholischen Gottesdienst ebenso wie im protestantischen Gemeindegesang. Chor und Orgel lösen sich wechselnd ab[2]. Und damit sind wir inmitten der Besinnung auf die musikalische Form der Orgelmesse des 15. Jahrhunderts.

---

[1] Nachweise bei Wustmann, Vogeleis, K. Schmidt, Bauch, Leichsenring, Valentin usw. Eine handliche Zusammenstellung dieser und anderer Nachrichten bei H. J. Moser, Paul Hofhaimer, Stuttgart/Berlin 1929, 84ff. Vgl. auch J. Handschin, Orgelfunktionen in Frankfurt a. M. im 15. und 14. Jahrhundert, ZMW XVII, 108ff.

[2] Nach dieser Technik hat Schering, besonders in: Aufführungspraxis alter Musik, Leipzig 1931, 38ff., von der „Alternatim-Orgelmesse" gesprochen, deren Existenz von Th. Kroyer (in dem Referat über Scherings Abhandlung, Acta Musicologica, vol. VI, 1934, 162) einfach abgestritten worden ist. A. Schering hat danach in der ZMW („Zur alternatim-Orgelmesse") XVII, 19ff., dazu Stellung genommen und diese Form der Messe mit zahlreichen Beispielen belegt, die dem 16. Jahrhundert entstammen. Wir haben nicht die Absicht, in diese Polemik einzugreifen; die hier vorgelegten Quellen sind ohnehin durchaus eindeutig. Vgl. im übrigen auch K. G. Fellerer, Ein Zeugnis des Orgelunterrichts im 15. Jahrhundert, ZMW XVII, 237, Anm. 3.

Aufzeichnungen von Orgelmessen des 15. Jahrhunderts gehören zu den Seltenheiten. Das ist eine Tatsache, die im Vordergrund steht. Freilich über Gebühr. Denn die Orgeltabulaturen dieser Zeit sind selbst so spärlich in der Zahl und — mit Ausnahme des Buxheimer Orgelbuchs — so eingeschränkt in ihrem Repertoire, daß man nur Beides zugleich hervorheben darf: das seltene Vorkommen der Orgelmesse und die geringe Zahl der Tabulaturen überhaupt. Erst so gleicht sich das Verhältnis einigermaßen aus. Es ist aber unzulässig, die Aufzeichnung der Orgelmesse in der Tabulatur allein eine ganz vereinzelte und ungewöhnliche zu nennen, als gäbe es an anderen Kompositionen in den gleichen Quellen eine unbegrenzte Fülle[1].

Das Repertoire der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts wird von zwei Handschriften umgrenzt: von dem Berliner Ms. theol. lat. Quart. 290 und von dem Buxheimer Orgelbuch. Und beide Handschriften, die — vorläufig wenigstens — Anfang und Ende der Orgelmusik dieses Jahrhunderts bezeichnen, enthalten Meßkompositionen. Während die Ordinariumsätze des Buxheimer Orgelbuchs zum Teil gelegentlich schon einer Untersuchung unterzogen worden sind, blieben die Kompositionen der Berliner Handschrift bisher außer Betracht. Ihnen wird daher ein besonderes Gewicht beizumessen sein. Daß aber gleich in der ersten erhaltenen deutschen Tabulatur (um 1430) der Messe in einem ohnehin eingeschränkten Repertoire ein sehr wesentlicher Anspruch zukommt, ist für sich schon und auch mit allen Folgerungen denkwürdig genug[2].

Die Tabulatur B bewahrt ein Sanctus und ein Credo[3]. Die Bezeichnungen dieser Ordinariumsätze sind „Summum sanctus" und „Patrem". Das Credo ist unvollständig. Beide Kompositionen haben für das liturgische Orgelspiel ebenso wie für die Art der musikalischen Form ihre hervorragende Bedeutung. Sie sind zugleich Zeugen eines großartigen geschichtlichen Zusammenhanges, der selbst in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts mit solcher Klarheit nur noch selten offenbar wurde. Vielleicht ist eben diese Klarheit schon in den knappen Klangmitteln begründet, über die beide Kompositionen mit ihrer durchgängigen Zweistimmigkeit verfügen. Aber ihre geschichtliche Auszeichnung liegt in Wahrheit an anderer Stelle. Es ist wohl keine allzu häufige Erscheinung, daß eine Musik, die ja den Beginn der gesamten deutschen Orgelmusik anzeigt, mit allen Merkmalen eines historischen „Anfangs" und zugleich in der kompositorischen Struktur mit den

[1] Übrigens meint H. J. Moser, a. a. O., 84, daß die synodalen Verbote des liturgischen Orgelspiels „vielleicht" „auch die verhältnismäßige Seltenheit intavolierter Ordinariumsätze" erklärten, wogegen, aber auch wofür sich wenig sagen läßt. Die Wirksamkeit dieser Verbote wird doch durchschnittlich zu hoch eingeschätzt.

[2] Ms. theol. lat. Quart. 290 = B; Buxheimer Orgelbuch = BO; zu diesen und anderen hier gebrauchten Siglen vgl. L. Schrade, Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lahr 1931, 28. Die eingehende Beschreibung von B vgl. ebenda 87ff.

[3] Zu dem in Buchstabenschrift fol. 56′ nachgetragenen Kyrie vgl. L. Schrade, a. a. O., 89f., zu dessen Aufzeichnungsart ferner L. Söhner, Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland vornehmlich im 18. Jahrhundert, Veröffentlichungen d. greg. Akad. zu Freiburg i. d. Schweiz, herausgeg. von P. Wagner, Heft 16, Augsburg 1931, 16f. — Aus B ist „Wol vp ghesellen yst an der tyet IIIIor notarum" von J. Wolf, Musikalische Schrifttafeln, Bückeburg/Leipzig 1932, Taf. 32/33, veröffentlicht.

Zeichen eines ganz erheblichen Alters versehen ist. So ergibt sich die ungewöhnliche Lage, daß die Neuheit einer nach allen Richtungen noch offenen Kunstform, deren Einfachheit fast mit der „Primitivität“ eines frühen Stadiums erscheint, von vornherein an die Grenze der Überalterung stößt. Und es ergibt sich das widerspruchsvolle Bild von einer Schlichtheit und einer überaus sparsamen Verwendung der Mittel, die in allen jungen Formen stets wie eine Verheißung für die Zukunft klingt und hier dennoch die höchst anspruchsvolle Bekundung einer alten Kultur ist. Von diesem inneren Widerspruch hat sich die Orgelmusik des 15. Jahrhunderts niemals ganz befreien können. Ihn und die Anstrengungen seiner Überwindung bezeugen nicht zuletzt die Orgelmessen.

Das Sanctus der Tabulatur B gliedert sich in drei Teile, die als solche auch in der Handschrift durch die näheren Angaben „Dominus“ und „In excelsis“ hervorgehoben sind. Damit ist zunächst die liturgisch-musikalische Gliederung der Form gegeben. Denn offenbar bezeichnen die Worte des Trisagion, die in die Komposition aufgenommen sind (Sanctus, Dominus, In excelsis), den Einsatz des Orgelspiels. Diese Einsätze sind von der Liturgie zur Gliederung der kompositorischen Gesamtstruktur bestimmt. Aber das Verhältnis der Komposition zur Liturgie hat noch eine andere Grundlage zur Verfügung gestellt. Das zweistimmige Sanctus besitzt in der Unterstimme einen Tenor, der an sich schon in ihrer formalen Haltung vermutet werden kann. Tatsächlich ist die Tenormelodie dem Sanctus aus der Messe „In Festis Duplicibus I“ mit dem Tropus „Cunctipotens Genitor Deus“ entnommen[1]. Die Melodie wird als überlieferter Cantus firmus in allen seinen Einzeltönen genau beibehalten. Änderungen des Chorals machen sich nur in drei von der Vorlage abweichenden Akzidenzien bemerkbar, sodann in einer Einschaltung zweier neuer Töne und in der Wiederholung eines Tones. Nun hat es den Anschein, daß die Akzidenzien, ja selbst die Einschaltung neuer Töne nur um der musikalischen Gliederung, um der Klausel willen an das Ende der Melodieglieder gesetzt sind. Alle drei Abschnitte sind gleichermaßen abgeschlossen. Und nur in der Endformel des einzelnen Melodieteiles wird der Cantus firmus angetastet. Es kann kein Zweifel sein, daß hier die musikalisch-strukturelle Erwägung vor der Bewahrung des liturgisch unantastbaren Chorals den Vorrang hat. Freilich ist es auffallend, daß die akzidentelle Veränderung nicht auf Einzelfiguren, sondern auf die gewichtige Zusammenfassung mehrtöniger Neumen fällt: auf Pes, Podatus, Torculus, Epiphonus. Ob ein tatsächlicher Zusammenhang zwischen den Akzidenzien (Veränderungen der Choralvorlage) und den mehrtönigen Neumenfiguren besteht, wird sich mit Sicherheit nicht behaupten lassen. Indessen ist der Zusammenhang denkbar. Und er würde zum einen die symbolbildende Wirkung der Neumenfigur erweisen, zum andern aber auch eine Bewertung des Chorals in der Orgelkomposition, die über eine rein strukturell-musikalische Erwägung doch hinausführt.

Der Choral ist als Cantus firmus bis auf geringe Veränderungen in der Melodiekadenz die unberührte Grundlage der Sanctus-Komposition. Man muß dies betonen. Denn von der ganz strengen Behandlung des Cantus firmus, die davon

---

[1] Vgl. Graduale, Ed. Ratisbonae 1923, 12*.

ausging, daß die übernommene Melodie als gefestigte Form in neuen Zusammenhängen nicht verändert werden dürfe, von dieser Behandlung ist die Orgelmusik bereits im 15. Jahrhundert und in wachsendem Maße abgekommen. Es wird aber zu beachten sein, daß die Tenorwertung in der frühesten deutschen Orgelmusik auf die unbedingte Erhaltung der Melodie das größte Gewicht legte und dadurch auch den besonderen Sinn der Struktur klarlegte. Erst hier geben sich auch die geschichtlichen Verlagerungen zu erkennen.

Die Liturgie hat also der organistischen Meßkomposition Gliederung und Strukturgrundlage verliehen. Im Verhältnis zur Choralmelodie wird nun der alternierende Formcharakter des Sanctus offenbar. Danach ist die Orgel derart beteiligt, daß ihr das dritte Sanctus und gleich anschließend (nach vorausgegangener Kadenz) die Verarbeitung der Tenormelodie zu „Dominus Deus Sabaoth" zukommt. Die einleitenden zwei Sanctus sind vom Praecentor und Chor oder nur vom Chor ausgeführt worden. Indessen wird wohl auch eine andere Aufführungsart zulässig sein. Da wie in manchen anderen Sanctusmelodien so auch hier das erste und dritte Sanctus im Choral miteinander übereinstimmen, so könnte auch gleich für das erste Sanctus die Orgel die Stelle des Praecentors vertreten, während zweites und drittes Sanctus vom Chor übernommen werden. Die alternierende Form tritt dadurch noch schärfer hervor[1]. — Der ganze mittlere Teil der Sanctusmelodie ist dem Chor überlassen (vom „Pleni" bis zum 2. „In excelsis"). Da das Trisagion sowohl wie das „Benedictus qui venit" im Sanctus mit gleicher Melodie über „Hosanna in excelsis" schließt, so könnte man darüber im Zweifel sein, ob das organistische „In excelsis" vor oder hinter das Benedictus zu setzen wäre. Aber die genaue Bewahrung der Choralmelodie im Orgelsatz, der auch die abweichende Schlußwendung im „Hosanna" beibehält, beseitigt den Zweifel. Über den letzten Ton der Choralvorlage hinaus fügt die Orgelkomposition eine Art Nachspiel an. Für die Tenorbewertung, die sowohl liturgisch wie musikalisch hervortritt, ist es bezeichnend genug, daß man nicht wagt, nun etwa einen ganz neuen Melodieteil als Tenorgrundlage zu wählen, sondern den letzten Choralton durch mehrfache Wiederholung dehnt. Der Eindruck ist der eines „Orgelpunktes", über dem sich die ganze künstlerische Phantasie allein in der Oberstimme auswirkt. Man ging so weit, ein „freies", organistisches Nachspiel ohne eine formale Abgrenzung des Choralschlusses zu erfinden, aber doch nicht weit genug, um nun auch noch den Aufwand der Erfindung auf die Tenorgrundlage hinlenken zu können.

Im Zusammenhang mit der Tenorgestaltung ist es angebracht, gleich auf das Credo der Tabulatur B zu verweisen. Auch hier ist, obschon es sich um ein Fragment handelt, die Benutzung einer Choralmelodie erkennbar. Für den Orgelsatz ist das erste Credo als Cantus firmus gewählt[2]. Die Abgrenzung der einzelnen Credoteile scheint in der gleichen Form wie beim Sanctus vorzuliegen. Wenigstens trifft dies für den schon unvollendet gebliebenen Satz über die Choralmelodie

---

[1] Schering führt aus Banchieri, Cavazzone, Merulo ZMW XVII, 21, 24, 26, gleichlautend das Orgelspiel für das 1. und 3. Sanctus an.

[2] Vgl. Graduale, 55*.

„factorem“ zu, die im übrigen auch mit dem zweiten Credo identisch ist[1]. Der Orgeltenor weicht vom Choral (den Anfangston ausgenommen) nur in der veränderten Kadenzbildung ab, die dem Orgelsatz eigentümlich zu sein scheint. In welcher Weise die alternierende Form dem Credo zugedacht war, läßt sich nicht mehr erkennen, da nach der Intonation des Zelebranten nur der durchkomponierte Credoanfang vorliegt.

Es war notwendig, diese kurzen Beschreibungen, die ja nur den äußeren und sichtbaren Tatbestand bezeichnen, vorauszuschicken. In ihnen sind die entscheidenden geschichtlichen Zusammenhänge verlagert. Die Tenorbehandlung in der Orgelmesse gehört zu den maßgeblichen Problemen ihrer musikalischen Form. Ist es schon von Bedeutung, daß sie in der strengen melodischen Bewahrung des Cantus firmus die enge Verbindung zur Liturgie offenbart und anscheinend auch nicht anders und sinngemäßer die Struktur des Alternierens verwirklichen konnte[2], so kommt im Hinblick auf die historische Stellung der musikalischen Form der Rhythmisierung des Tenors fast so etwas wie ein Vorrang zu. Alle Töne des Tenor-Cantus firmus sind völlig gleichmäßig bewertet. Scheinbar also eine problemlose Fassung, die gar nicht eine wirklich rhythmische Lösung der Melodiebewegung sein will und sich nur einem starren Maß unterworfen hat. Man hat wohl gesagt, daß die Tabulatur des frühen 15. Jahrhunderts noch nicht fähig gewesen sei, eine rhythmische Bewegtheit mit dem Mittel der Aufzeichnung zu fassen. Aber man muß sich vergegenwärtigen, daß in einer so kurzen Zeitspanne von rund 18 Jahren, die zwischen der Berliner und der Ileborgh-Tabulatur liegt[3], die so unerhört komplizierten Rhythmen Ileborghs allesamt kaum hätten „erfunden“ werden können. Und es hieße wohl auch, auf diese Weise das Verhältnis zwischen Musik und Aufzeichnung umzukehren. Vielmehr steht die eigenartige Tenorrhythmik der Orgelmessen unter dem geschichtlichen Eindruck, der für die Tabulatur B überhaupt maßgebend ist. Die Erstarrung der rhythmischen Form des Tenors, die auf eine Durchbildung und Gliederung völlig verzichtet, hatte in der deutschen Orgelmusik des 15. Jahrhunderts keinen langen Bestand. In unmittelbarer Nähe zur Tabulatur B steht allein die Handschrift Mm[4], die ein Magnifikat überliefert. Dieser Komposition liegt angesichts ihrer Benutzung der Choralmelodie die gleiche Tenorauffassung zugrunde, wie sie für die Meßsätze jener Tabulatur B entscheidend ist[5]. Aber das ist auch nach der heutigen Kenntnis der Quellen die einzige Vergleichsmöglichkeit. B und Mm sind nicht nur zu einer ungefähr gleichen Zeit aufge-

---

[1] Vgl. Graduale 57* und Notenanhang.

[2] Wie bedeutungsvoll diese Art der strikten Anlehnung an die gegebene Melodie in der Tabulatur B ist, zeigt sich erst dort, wo uns der übernommene Cantus firmus nicht erhalten ist. Für das in B aufgezeichnete Lied „Wol vp ghesellen“ kennen wir sonst nicht die Melodie. Da die Tabulatur B aber durchgängig den Cantus firmus unverändert läßt, kann man annehmen, daß der Orgeltenor ziemlich getreu die Liedmelodie bewahrt.

[3] Vgl. W. Apel, Die Tabulatur des Adam Ileborgh, ZMW XVI, 193ff.

[4] Zur Beschreibung vgl. L. Schrade, a. a. O., 91ff.

[5] Übrigens unterliegt auch dieses Magnifikat der alternierenden Ausführung. Komponiert sind nur die Choraltöne über „Et exsultavit spiritus meus in Deo salutario meo“. Dabei ist es interessant, wie Initium und Finalis der Choralmelodie genau wiedergegeben, die Mediante dagegen verkürzt und die „Tenor“-Stellen des Chorals ganz fortgelassen werden.

zeichnet (um 1430), sie verkörpern auch eine gemeinsame Kompositionsauffassung, die sich sicher noch auf ältere Vorstellungen zu berufen vermag. Denn schon die Paumann-Generation hat bis auf wenige Reste diese Tenorbewertung fallen gelassen. Sie ist nur noch in lehrhaften Kompositionsstudien, in den zahlreichen Ascensus und Descensus der Paumann-Handschriften zu finden, sie taucht in der Tabulatur Ha und Hb auf, dort auch in den als Capitula bezeichneten Kompositionen, sonst aber ist sie ganz verschwunden. Das erst kürzlich entdeckte Tabulaturfragment Br zeigt die gleichen Merkmale[1]. Die Tenorauffassung ist mit dem Einsatz Paumanns — um nur seinen Namen zu nennen — eine wesentlich andere geworden. Die rhythmische Zubereitung hat sich gerade im zweistimmigen Gebilde durchgesetzt, und oft genug in der Form einer „Auffüllung" und rhythmischen Ergänzung zwischen Tenor-Cantus firmus und Oberstimme. Das tritt vor allem in den Melodieklauseln zutage, in denen der Tenor mit eingreift und zum Gegenspieler der Oberstimme wird. Der Tenor ist dabei nicht mehr die feste Grundlage, über der sich die umspielende Oberstimme bewegt, er ist vielmehr aktiviert und nimmt auch wesentliche Abweichungen von der Melodie in sich auf, nur um sich den Anteil am zweistimmigen Satz zu sichern. Paumann hatte damit die Tenorauffassung in eine Bahn gelenkt, die auch die nächste Organistengeneration im allgemeinen noch für gültig hielt und die zum erstenmal in der deutschen Orgelmusik jenen Zwiespalt zwischen einer jungen Kunst, die sich neue Gebiete erobert, und einer alten Kultur offenbart, die über Jahrhunderte hinweg ihre Vorstellungen anmeldet. Die deutsche Orgelmusik des 15. Jahrhunderts ist gerade darin ein Zeugnis spätmittelalterlichen Geistes. Das Organum tritt noch einmal in Kraft[2].

[1] Vgl. F. Feldmann, Ein Tabulaturfragment des Breslauer Dominikanerklosters aus der Zeit Paumanns, ZMW XV, 241ff. Gegenüber der von Feldmann ebenda 242f. gegebenen Anordnung der Hs. stelle ich folgende zur Diskussion: es sind zum Einband verwendete Blätter; der Inhalt überkreuzt sich nach dem Feldmann-Verzeichnis auffallend und ungewöhnlich; hält man Blatt B auf A und knickt gerade umgekehrt als F., so ergibt sich die Folge: fol. 3 r/v, 4 r/v, 1 r/v, 2 r/v; dadurch kommen die Klauseln aus den Liedbearbeitungen heraus; wenn man auf diese Weise knicken würde, könnte F.s Annahme, daß ein Blatt C fehle, stimmen; doch müßte dann dieses Blatt C nicht auf B zu liegen kommen, sondern A auf C; das scheint zunächst sinngemäßer; die Klauseln ständen dann geschlossen zusammen, ebenso die Liedbearbeitungen; die Reihenfolge wäre dann diese:

Feldmanns Paginierung in Klammern:
fol. 1 (3) = erste Seite der Klauseln
fol. 1′ (3′) = Fortsetzung der Klauseln
fol. 2 (4) = Schluß der Klauseln und: . . . tenor . . . der wynter der wil weychen.
fol. 2′ (4′) = tenor . . . mit ganczym willin.
fol. 3 (1) = tenor . . . leohardi
fol. 3′ (1′) = Fortsetzung
fol. 4 (2) = ... tenor . . . iiipetri
fol. 4′ (2′) = Fortsetzung, ferner am Ende: Liedtextanfang: Sich hot gebildt.

[2] Vgl. L. Schrade, a. a. O., 85, wo auf die Notwendigkeit verwiesen wurde, daß in einer Analyse der Orgelkomposition des 15. Jahrhunderts das neue „Besinnen auf die alte Organatechnik" nicht unerörtert gelassen werden dürfte. Neuerdings hat H. Besseler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance (Handbuch d. Musikwiss.), Potsdam, 226f., bereits näher die Verwandtschaft mit dem provenzalisch-frühgotischen Organum angedeutet.

Manches spricht bereits überzeugend aus dem äußeren Bilde der Tabulatur als Verwandtschaft mit dem alten Organum des hohen Mittelalters. Aber weit schärfer noch erscheint diese Verbundenheit innerhalb der kompositorischen Form. Längst schon hatte das Organum alle Geltung verloren und alle schöpferische Kraft eingebüßt. In Deutschland wurde es freilich noch unverhältnismäßig lange gesungen. Und nur ein einziges Mal noch erwies es sich als eine anspruchsvolle Form, deren Leben noch nicht beschlossen war und untergründig fortgewirkt hatte. Das geschah in der deutschen Orgeltabulatur des 15. Jahrhunderts. Das Organum wurde für eine junge Kunst das alte Vorbild. Die deutsche Orgelmusik sollte noch einmal und unheimlich beschleunigt den ganzen Prozeß der abendländischen mehrstimmigen Musik durchführen. Die Verpflichtung gegenüber dem Organum machte sich zuerst in dem Ordinariumsatz der Orgelmesse, aber auch in der Liedbearbeitung bemerkbar. Die Anerkennung der Choralmelodie, die Rhythmik des Tenors, die gegenüber den rhythmischen Errungenschaften der mehrstimmigen Vokalmusik wie eine unlebendige und „primitive" Erstarrung erscheint, war nichts anderes als eine Berufung des Organums. Die ausschwingenden Tenornoten wurden in ihrer Dehnung zwar eingeschränkt, behielten aber den Sinn des Organumtenors. Alles bildete man in dem Orgelsatz nach, die Tenorführung ebenso wie den alternierenden Wechsel zwischen Chor und Orgel (Solo, Chor), der gerade für die Messe maßgebend war, wenngleich dieses Alternieren nicht allein auf die organale Technik zurückgeht. Nur eins versagte man sich: die Nachbildung des ungeheuer bewegten, rhythmisch freien organalen Duplums. Der Orgelsatz legte auch hier der Bewegung ein festes Maß zugrunde, schuf für die Oberstimme sehr rasch melodische Formeln mit starken rhythmischen Vereinfachungen, bevorzugte knappe Gliederungen und schloß sich in der Art der „Umspielung" des Tenors mehr der deutschen Liedtechnik an. Man versuchte, mit dieser Gestaltung aus der Spieltechnik des Instrumentes heraus eine neue und eigen-instrumentale Oberstimmenführung zu gewinnen. Das Improvisatorische, das in dem Duplum einst die höchste Schwungkraft besaß, wurde in der Übertragung auf das Instrument enger und formelhafter. Weil die Ausschöpfung des Instrumentalen auf eine Ausbildung „fundamentaler" Formeln hindrängte, bildete die Oberstimme des Orgelsatzes mehr die Technik des Spiels als das organale Duplum nach. Schon hier prallte das Neue und Alte genau so aufeinander, wie sich Tenor und Oberstimme, Organum und Orgelsatz gegenüberstehen. Die Verhältnisse wurden im Orgelsatz erheblich kleiner, und über dem Gewinn einer organistischen Begleitung des Tenors, über die die Oberstimme der Sanctuskomposition bereits 1430 in vollendetem Maße verfügte, verlor man Vieles von dem freien Schwung der Improvisation und so gut wie alles von der Kühnheit der großräumigen Phantasie eines organalen Duplums. Der Gewinn aber wies in die Zukunft und der Verlust verursachte eine Kette von Auseinandersetzungen, die allesamt die Orgelmusik zwangen, auf begrenztem Raume gleichsam die Geschichte des Organums zu wiederholen. Nur einmal hat man den Versuch gewagt, jene ganz freie Rhythmik und den kühnen Schwung des organalen Duplums auch in die Oberstimme der Orgelkomposition aufzunehmen. Das geschah merkwürdigerweise zuerst in den sogenannten „freien" Orgelsätzen, im Vorspiel, in den Präambeln des Adam

Ileborgh[1]. Der Versuch blieb indessen vereinzelt[2]. Dennoch läßt diese Vereinzelung erkennen, welchen Spannungen die deutsche Orgelmusik in Wahrheit unterworfen war. Von der Duplumtechnik Ileborghs rückte man bald ab und kehrte fast gleichzeitig wieder zu dem Anfang zurück, den die Orgelmesse um 1430 bereits anzeigte und der allein auch als Gegenspiel gegen das Organum und als Ausbildung einer organistischen Technik in die Zukunft wies. Man kehrte zu jenen stereotypen und spieltechnisch erfahrenen Wendungen zurück, für die Tabulatur B im Sanctus und Credo schon einen übersichtlichen Vorrat geschaffen hatte. Und hier hielt Paumann und seine Generation die Orgelmusik auf dem Wege, den sie nur gehen konnte, wenn sie zur Prägung instrumentaler Formen und zur Bildung eines eigenen Kunstkreises gelangen wollte. Mittlerweile aber hatte die Tenorauffassung und die Behandlung des Cantus firmus ihren grundlegenden Wandel — zum Teil durch Paumann selbst — erfahren. Und wieder stand man dabei im Banne des hohen Mittelalters.

Es war für die Entwicklung der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts ein denkwürdiger Augenblick, als sich die Frage nach einer Rhythmisierung des Tenors erhob. Sie spielte bei der Orgelmesse 1430 ebensowenig eine Rolle wie in den Tenören der ältesten Organa. Das Wirkungsfeld der künstlerischen Phantasie wurde hier wie dort nur durch die Gestaltung des „Duplums" bestimmt. Da aber begann man das Verhältnis zwischen Tenor und Begleitstimme zu wandeln. Und man wandelte es so, als wollte man jede Wendung der Organakunst mit vollziehen. Auch für den Orgelsatz war es von entscheidender Bedeutung, an welcher Stelle der Komposition die Rhythmisierung zuerst vorgenommen wurde. Diesem Vorgang hat die Vorstellung von dem Einbruch der rhythmischen Discantuspartien in das Organum den künstlerischen Antrieb verliehen. In der Tat: ein bedeutsames Ereignis in der spätmittelalterlichen Musik, deren Orgelkompositionen einer Art „Historismus" verfielen[3]. Die umwälzende Erneuerung, die einst das Organum durch den diskantierenden Stil und durch den Einsatz Perotins erlebte, rief noch einmal ihr Abbild im spätmittelalterlichen Orgelsatz hervor. Und was einst die künstlerische Entwicklung von Leonin zu Perotin bestimmte, lebte in verkleinerten Verhältnissen bei dem Komponisten der Tabulatur B und Paumann neu auf[4].

Es fällt von vornherein ins Gewicht, daß sich die Rhythmisierung nicht sogleich auf die ganze Tenormelodie ausdehnte. Einzelne Partien nur werden rhythmisch

---

[1] Vgl. die Bemühungen um die Interpretation der freien Rhythmen bei W. Apel, a. a. O., 196ff., die die erheblichen Schwierigkeiten in der Deutung dieses einzigartigen und spätgeborenen „Duplumstiles" erneut beweisen.

[2] Eine einzige Vergleichsmöglichkeit mit Ileborgh bietet nur die Handschrift E, und zwar dort auch nur auf fol. 127 (2. Blatt), wo das organale Duplum, wenn auch nicht so kühn wie bei Ileborgh und hier noch mit Einschiebung konduktischer Satzteile, nachgeahmt wird. Stilgeschichtlich steht E, fol. 127, wohl zwischen B und I. Vgl. die Beschreibung bei L. Schrade, a. a. O., 97ff.

[3] Der Ausdruck „Historismus" wird dem Verhältnis nicht ganz gerecht, weil dabei die wirklich schöpferische Einwirkung des Organums auf den Orgelsatz nicht gebührend zur Geltung kommt. Doch soll mit ihm nur die geschichtliche Orientierung angedeutet werden, der tatsächlich der Orgelsatz des 15. Jahrhunderts unterworfen war.

[4] Der Vergleich hat mit irgendeiner „Wertung" nichts gemein.

neu durchgeformt, während im übrigen die Tenortöne die völlig gleichmäßige Bewegung bewahrten. Anfangs waren diese Partien überaus kurz. Sie standen zunächst alle im Umkreis der Klausel. Und hier mögen in der Tat die alten „Clausulae", die zuerst den diskantierenden Stil auffingen, mitgewirkt haben, wenngleich ihre ursprüngliche Bedeutung sicher schon verloren war. Immerhin ist es auffallend, daß sich die Rhythmisierung des Orgeltenors zuerst in der Klausel durchsetzt. Das läßt sich sehr anschaulich an den Beispielen des Fundamentum organisandi der Paumann-Zeit zeigen. Denn hier wird noch an der Grundform eines rhythmischen Einheitswertes im Tenor festgehalten, eine Aufgabe, die fast schematisch gelöst ist. In der Klausel aber wird inmitten oder auch am Ende des Kompositionsbeispiels so gut wie regelmäßig der Tenor rhythmisiert. Er verliert dabei seinen eigentlichen „Tenor"-Charakter, weil er sich nunmehr ganz in der Gemeinschaft mit der Oberstimme bewegt. Die Handschrift WP, die das Fundamentum organisandi Paumanns enthält, hat sogar im Schriftbild die Bedeutung derartiger Partien auszudrücken vermocht[1]. In den Liedbearbeitungen Paumanns ist die Entwicklung oft schon um einen Schritt weiter vorgedrungen. Die rhythmischen Partien sind in ihrer Ausdehnung angewachsen, der Tenor erstrebt in vielen Fällen eine vollständige und eigene Durchrhythmisierung, obschon auch hier der Ursprung der neuen Tenorrhythmik in der Klausel noch deutlich zu erkennen ist.

Im gleichen Augenblick begann sich auch der Wirkungskreis der mehrstimmigen Musik des hohen Mittelalters auf den Orgelsatz des 15. Jahrhunderts zu erweitern. Auch der Konduktus brach mit seinen eigenen Satzvorstellungen in das Gebiet dieser jungen Orgelkunst ein und breitete sich in wachsendem Maße aus. In der Zeit, als die Orgelmesse der Tabulatur B entstand, ließ sich die konduktische Satzweise noch nirgends feststellen. Allein das alte Organum gab die Richtung an. So hat auch für das Vorbild des Konduktus die Paumann-Generation den Weg geebnet. Während die rhythmischen Tenorpartien des Orgelsatzes die Vorgänge der Mehrstimmigkeit im Mittelalter erneuerten und den Gegensatz zwischen dem organalen und dem diskantierenden Stil neu verwirklichten, eroberte sich die konduktische Satzweise wahrscheinlich ebenfalls zuerst im Bereich der Klausel eine gesicherte Geltung. Zweifellos ist dies freilich nicht. Denn bei Ileborgh sowohl wie in der Handschrift E (fol. 127), an einzelnen Stellen von H, in dem Präludium und in manchen Liedbearbeitungen der Paumann-Zeit begegnet auch in anderen Zusammenhängen eine reine Akkordsetzung, die infolge der vom Instrument bestimmten, „gegriffenen" Klangbildung das Vordringen des Konduktus außerordentlich begünstigte. Wenn man indessen jene fundamentalen Beispiele heranzieht, und zwar vor allem in den rhythmischen Klauselpartien, in denen die Unterstimme ihren Tenorcharakter preisgab und zu einer einheitlichen Bewegung mit der Oberstimme verschmolz, so ist die Gemeinschaft zwischen der Kompositionsweise des alten Konduktus (auf sie kommt es nur an) und der hier gewonnenen Orgeltechnik unverkennbar[2]. Der Konduktus erhielt ohnehin in der Orgelkomposition erhöhten Einfluß, da er ja der akkordischen Auffassung des gegriffenen

---

[1] Die so rhythmisierten Partien (außer auf S. 63–68 und 78–80) sind in roter Schrift eingetragen.

[2] Vgl. etwa den Weihnachtskonduktus „Hac in die rege nato", veröffentlicht von Fr. Ludwig in Adlers Handbuch, ²1930, I, 223f.

Instrumentalklanges fördernd entgegenkam. — So hatte die Orgelmusik des 15. Jahrhunderts alle Stadien der Mehrstimmigkeit bis zur Motette durchgemacht, auf engem Raume und in begrenzter Zeit. Die schöpferischen Anregungen verdankt sie dem Organum, von dem sie sich nur schwer lösen konnte, nachdem überhaupt einmal diese Besinnung auch gleich zu einer Erneuerung geführt hatte. Diese letzte großartige Leistung ließ sich das Organum, das für die Auffassung und die Struktur der Komposition alle Anregungen hergab, mit dem Widerspruch bezahlen, dem die Orgelmusik anheimfiel. Wenn die Ordinariumsätze der Orgelmesse von 1430 noch die reine Form des alten Organums wiederspiegelten, so geriet die gesamte Orgelmusik bald danach in einen derart beschleunigten Prozeß, daß fast gleichzeitig alle jüngeren Stadien der Organakunst wie mit einem Schlage neue Wirklichkeit wurden. Und immer, wo sich diese neue Musik mit einer sich verjüngenden Kraft regte, stellten sich neben sie sofort die greisenhaften Züge einer alten Kunst. Erst so begreifen wir den eigentümlichen Doppelsinn ihrer „Primitivität“ und erkennen, daß eine solche Mischung tatsächlich nur das Spätmittelalter hervorbringen konnte.

An der so bedeutsamen Entwicklung nach 1430 war — wenigstens nach der heutigen Lage der Quellen — die Orgelmesse nicht mehr beteiligt. Wir finden sie erst wieder vor, als die maßgeblichen Entscheidungen schon gefallen waren. In der neuen Form, in der sie dann auftrat, bliebe sie aber unverständlich, wenn wir nicht zuvor die mittlerweile vollzogene Umwälzung bezeichnet hätten. So wenden wir uns dem Buxheimer Orgelbuch zu. Die Zahl der einzelnen Meßsätze ist gestiegen, wie ja überhaupt das Repertoire des Buxheimer Orgelbuchs ganz unvergleichlich an Umfang zugenommen hat. Es sind insgesamt fünf Bearbeitungen des Kyrie, ein Gloria, ein Credo und ein Sanctus überliefert, bezeichnet als Kyrie eleyson de Sancta Maria Virgine, Kyrie Angelicum, Kyrie pascale, Kyrie de Apostolis, Kyrie Anglicum, ferner als Pax hominibus de Sancta Maria, Patrem omnipotentem und Sanctus angelicum. Die Anordnung, die in der Handschrift vorliegt, ist eine andere. Mit Ausnahme des Credo (fol. 120′) und des Kyrieleyson anglicum (fol. 162′—163), die auch eine andere Hand aufgezeichnet hat, sind sämtliche Meßkompositionen auf fünf Blättern (fol. 81—85′) zusammengefaßt. Darüber hinaus gehören Kyrie (fol. 81—81′) und Gloria (fol. 81′—83′) der Messe de Sancta Maria Virgine und Kyrie Angelicum (fol. 84—84′) sowohl wie Sanctus Angelicum (fol. 84′—85) der Aufzeichnung nach zueinander, während das Kyrie pascale (fol. 84) vereinzelt eingefügt und das Kyrie de Apostolis (fol. 85—85′) angehängt ist. So bekundet sich bereits in der Bezeichnung und Anordnung der Kompositionen (De Sancta Maria und Angelicum) eine Art zyklischer Geschlossenheit des Ordinarium Missae für die Orgel, obschon eine Vollständigkeit nicht vorliegt. Um aber einen sinnvollen Zusammenschluß der Meßteile zu erweisen, bedarf es einer Erwägung der inneren Zugehörigkeit der Sätze zueinander, die der Analyse anvertraut ist.

Das „Kyrieleyson de Sancta maria virgine“[1] baut sich in der Form der alternierenden Orgelmesse auf. Der Choral-Cantus firmus ist der Messe „In Festis B. Mariae Virginis I“ mit dem Tropus „Cum jubilo“ entnommen[2]. Die Komposition

---

[1] Im Faksimile (letztes Kyrie unvollständig) veröffentlicht bei A. Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, Leipzig 1914, 152. [2] Vgl. Graduale, 29*.

gliedert sich in ein Kyrieleyson, ein Christe eleyson und ein „Vltimum kyrieleyson". Für die Art des Alternierens ist die Wahl der Choralteile entscheidend. Da nun in der Choralmesse das erste und dritte Kyrie die gleiche Melodie besitzen, wird die Ausführungsform durch die Orgel fraglich. Neben die Orgeleinleitung und Chorfolge stellt sich der Chorbeginn und Orgelabschluß (für 1.—3. Kyrie). Die Bearbeitung des Christe zeigt dagegen eindeutig den Wechsel von Chor, Orgel und Chor (im Orgelsatz erscheint das 5. Christe). Danach sind das 7. und 8. Kyrie dem Chor überlassen, das 9. Kyrie übernimmt die Orgel. Will man von diesem Schlußteil der Gesamtkomposition aus eine entsprechende Form auch für den ersten Teil anerkennen, so wäre das dritte Kyrie der Orgel zu übertragen. Dies freilich ist nur der alternierende Aufbau, den die Benutzung der Choralmelodie sichtbar macht. Die Art der Choralverwertung hat sich jedoch von Grund auf gewandelt. Zunächst scheint es noch, daß der Cantus firmus auch hier als Tenor die feste Grundlage der Komposition abgegeben habe, im Klang und im Bilde zugleich die tiefste Stimme. Denn die Pedaltöne — am Beginn in der tiefsten Klanglage und in der Tabulatur auch zuunterst notiert — geben den Cantus firmus an. Die rhythmischen Verkürzungen der Pedaltöne, ihre stetigen Durchsetzungen mit Pausen, nehmen allerdings der Cantus firmus-Stimme den Charakter eines Tenors, dessen Bewegung sich in langen Werten hinzieht. Im Vergleich zur Tenorbehandlung der Orgelmesse von 1430 ist schon hierin ein sehr wesentlicher Wandel gegeben. Das reine Vorbild der organalen Kunst und die Auffassung der Orgelkomposition als ein erneuertes Organum ist in den Hintergrund gedrängt. Der konduktische Satz beherrscht das erste Kyrie. Und er ist es auch, der die starre Bewegung des Tenors und das Verharren des Cantus firmus in einer einzigen Stimme gelöst hat. Die Choralmelodie beginnt zu wandern. Sie wird über die vorhandenen Stimmen aufgeteilt, allerdings noch immer in dem unteren Klangbezirk gehalten und niemals der Oberstimme anvertraut. Diese Tenorbehandlung erweist nun gerade im Gewande des konduktischen Satzes die Vormacht, die sich das Instrument mittlerweile in eigenen Werten und eigenen Klangvorstellungen errungen hat. Sie erweist, wie der Konduktus dem gegriffenen Instrumentalklang zustatten kam. Die Komposition bevorzugt ohne den entschiedenen Vorrang der sonst beweglichen Oberstimme die einfachen, rhythmisierten Klangsäulen, bei denen es nicht darauf ankam, den Tenor auf einer einzigen geraden Bewegungslinie zu halten, sondern überhaupt nur den Tenorton in den Klangkomplex aufzunehmen. So verläßt die Choralmelodie des Kyrie die Pedalstimme, wird dann die in der Tabulatur zwar zwischengesetzte, aber klangtiefste Stimme, um schließlich ganz verdrängt und nur im Schlußton noch von der Pedalstimme angegeben zu werden. Ähnlich verfährt der Christesatz und das letzte Kyrie, mit dem einen Unterschied, daß — im Christe — gelegentlich das Pedal als Klangverstärker des Cantus firmus im Manual ausgenutzt wird, und mit dem andern wesentlicheren Unterschied, daß — im letzten Kyrie — die Choralmelodie vollends aufhört, eine in sich geschlossene Klanglinie zu sein. Der Akkord hat die Eigenbewegung des Cantus firmus unterdrückt und weist in seinem Bereich dem Choralton den Platz an, aber nicht im Bereich einer nach Klanglinien geordneten Struktur. Und wo die Komposition auf den Akkord verzichtet und sich zur bloßen Zwei-

stimmigkeit verdünnt, da besitzt die Unterstimme bereits soviel Eigenkraft, um den von ihr getragenen Cantus firmus durch selbständige Einfügungen zu durchkreuzen. Diese Einfügungen, die noch unverkennbar den „Klausel"-Charakter bewahren, sind durchweg im Rhythmus der Oberstimme angepaßt. Nur über ganz kurze Strecken hat sich der organale „Duplumstil" der Orgelmesse von 1430 halten können (etwa Takt 69—71, 76—79 im letzten Kyrie), wo der Cantus firmus in der Funktion des Organum-Tenors gelassen wird. Eine solche Partie, wie sie am Schluß des ersten Kyrie auftaucht, die ganz aus eigener „Erfindung" geschöpft ist, war im Sanctus von 1430 nicht möglich. Dort wurde der Schlußton der Choralmelodie einfach gedehnt, während die Oberstimme die künstlerische Phantasie in Anspruch nahm, und so besaß man ein anscheinend „freies" Nachspiel. Hier hingegen wird vor der Finalis des Chorals ein eigener Satz eingeschoben und zu einer Periode ausgebaut, ohne eine Anregung in der Choralmelodie zu suchen, ohne eine andere Bindung anzuerkennen als die Werte, die der Konduktus für die akkordische Auffassung besaß. Nicht zufällig bevorzugt die Pedalstimme an dieser Stelle die Grundtöne des Akkordes[1]. So hat in diesem Kyrie mit der Beherrschung des Klangbildes durch den Konduktus der instrumentale Akkord erheblich an Boden gewonnen. Die Ausprägung organistischer Figuren, die von je der Oberstimme übertragen und in einem umfänglichen Vorrat vorhanden waren, blieb fast ausschließlich an die organalen Partien gebunden. Das Gegenspiel von Konduktus und Organum bildet die Grundform, von der die Orgelmusik auch künftig nicht so rasch abgewichen ist. Wenn der Wechsel von akkordischen Partien und organistischem „Reißwerk" ein immer typischer und geradezu unveräußerlicher Bestand der Orgelkomposition des 16. Jahrhunderts geworden ist, so verdankt er sein Bestehen den schwerwiegenden Auseinandersetzungen mit Organum und Konduktus, die die Orgelmusik des 15. Jahrhunderts auf sich genommen hatte.

Das Gloria ist von allen erhaltenen Meßsätzen am umfangreichsten. Mit den neun Teilen, in die es auf Grund der Anlehnung an den Choral gegliedert ist, nähert es sich sehr stark der Form der Durchkomposition. Der Alternatimtypus wird freilich nicht ganz beseitigt. Das Gloria „de Sancta maria" steht nun mit dem vorangegangenen Kyrie auch in einer inneren Verbindung. Es gehört der gleichen Messe an, deren Gloriamelodie der Komposition als Cantus firmus dient. Da überdies auch in der Aufzeichnung der Zusammenhang derart gewahrt ist, daß Kyrie und Gloria derselben Messe unmittelbar aufeinander folgen, dürfte schon darin ein sicheres Zeichen für eine angestrebte Einheit der Orgelmesse liegen. Die Geschlossenheit des Ordinariums soll erreicht werden, indem jeder Einzelsatz auf die entsprechende Choralmelodie eingeht. Über das Gloria ist die Orgelmesse „De beata Virgine" im Buxheimer Orgelbuch nicht hinausgeführt. Das Ziel aber läßt sich auch aus dem Bruchstück eines Ordinariums erkennen. Dieses Ziel wurde nach den überlieferten Quellen im 15. Jahrhundert nicht erreicht; dabei kann nur die Überlieferung in Rechnung gestellt werden; die fehlende Aufzeichnung schließt den tatsächlichen Gebrauch eines vollständigen und einheitlichen Orgelordinariums

[1] Im übrigen neigt diese Partie im rhythmischen Aufbau zur Hoquetus-Manier.

keineswegs aus. — Die neun Teile des hier für Orgel bearbeiteten Gloria reihen sich folgendermaßen auf: nach der Choralintonation beginnt das Orgelgloria mit dem „Et in terra pax hominibus“ (fol. 81′—82); es folgt das „Gratias agimus“, das vom Chor ausgeführt wird; danach setzt die Orgel mit „Domine deus rex celestis“ ein (fol. 82′); den Vers „Domine Fili unigenite Jesu Christe“ singt der Chor; dann werden ohne Unterbrechung durch den Chorvortrag der dritte Teil „domine deus agnus dei“ (fol. 82′), anschließend der vierte Teil „Qui tollis peccata mundi miserere nobis“ (fol. 82′—83), der fünfte „Qui sedes ad dexteram“ (fol. 83), der sechste „Quoniam tu solus sanctus“ (fol. 83), der siebente „Tu solus dominus“ (fol. 83), endlich der achte Teil „Tu solus altissimus“ (fol. 83) von der Orgel gespielt, dessen letzte Worte „Jesu Christe“ allerdings der Chor vorträgt; den neunten Teil „Cum sancto spiritu“ (fol. 83—83′) übernimmt mit dem Amen die Orgel. Mit Ausnahme von zwei Versen erscheint also fast das ganze Gloria im Orgelsatz. Da es an einer vollständigen Credokomposition fehlt, ist es das einzige Beispiel für die organistische Ausführung eines der beiden großen Ordinariumsätze.

Die Verwertung der Choralmelodie ist eine regelrechte Bearbeitung geworden. Dabei haben wir nicht etwa an eine besondere Form der „Kolorierung“ zu denken, von der der Cantus firmus überdeckt wird. Im Ganzen liegt sogar eine verhältnismäßig getreue Bewahrung der Choralmelodie vor, die immer durchscheint, auch wenn starke Gegengewichte aufgeboten werden. Die Beweggründe, aus denen die Abwandlungen des Cantus firmus herkommen, sind genau zu bezeichnen, weil sie mittlerweile zu den maßgeblichen Gesetzen einer Orgelkomposition geworden sind. Diese Abwandlungen geben sich meist als Einfügungen. Sie treten auf, wo die Melodieklausel, die gewöhnlich von der Oberstimme geführt wird, ihre eigenen strukturellen Ansprüche erhebt. Dann verläßt die Unterstimme die Melodiebewegung des Cantus firmus und sucht in der melodischen und rhythmischen Form die technische Einheit mit der Oberstimme. Dabei kann der Umkreis der Melodieklausel sehr eng und allein auf die musikalische Funktion beschränkt oder auch zu einer eigenen Periode ausgedehnt sein. Dieses Verfahren schließt die Benutzung der Choraltöne nicht in jedem Falle und nicht vollständig aus. Die Führung der Unterstimme kann trotz ihrer Angleichung an die Melodiebewegung der Oberstimme noch da und dort den einen oder anderen Choralton aufnehmen. Aber er ist dann ganz verkleidet und unfähig, von sich aus die musikalische Struktur zu bestimmen. Diese entscheidende Bestimmungskraft verliert der Choral in solchen Zusammenhängen so gut wie vollständig. Gerade der Beginn des „Domine deus rex celestis“, der — merkwürdig genug — sofort klauselhaft einsetzt, ist dafür bezeichnend. Denn überall, wo der Choral die Bestimmungskraft auf die Struktur noch besitzt, löst er jene organale Satzweise aus, die ehedem den ausschließlichen Bestand der Orgelkomposition bildete. Der Rhythmus der Cantus firmus-Unterstimme ist dann auch immer in dem Gleichmaß der langgehaltenen Töne geprägt. Es ist bereits so weit, daß diese organale Tenor- und Duplumgestaltung wie ein gefügiges und für den Einsatz bereites Strukturmittel angewandt werden kann. Mit anderen Worten: sobald der Cantus firmus den bestimmten Rhythmus gedehnter Tenortöne erhält, wird sofort der organale Duplumstil in der Oberstimme hervorgerufen. Das tritt erst dort unbezweifelbar zutage, wo die

Unterstimme die Choraltöne preisgibt, wo sie aber doch die Tenorhaltung einnimmt. So bewegen sich etwa kleine Partien des Schlußteiles „Cum sancto spiritu“ in der starren Tenorrhythmik, ohne die Choralmelodie zu berühren. Dennoch sind diese Partien im organalen Satz geformt, der hier wie eine abgelöste Technik erscheint. — Aber noch in Anderem erfährt der organale Stil eine Wandlung. Während in seiner reinen Form die Frage der rhythmischen Gestaltung des Tenors keinen besonderen Rang einnimmt, sondern einer fast mechanischen Lösung unterworfen wird, wie ja auch der rhythmische Wert eines ausgehaltenen Tenortones hier stets den Raum eines ganzen Taktes ausfüllt, wird das Problem des Tenorrhythmus in dem Gloria des Buxheimer Orgelbuches auch bei den organalen Partien um einen Grad verschärft. Die Bewegung des Tenors wird in einer rhythmischen Folge erfahren. An sich beruht in diesem Problem der Wechsel vom Organum zum Discantus. Wir haben ihn bei der Orgelkomposition schon einmal angetroffen, und zwar bei den Klauseln mit ihren eigenen Rhythmen. Hier aber handelt es sich um eine Rhythmisierung des Tenors innerhalb der organalen Partien selbst. Die Lösung ist denkbar einfach durchgeführt und bedeutet tatsächlich nur einen einzigen Schritt über den starren Rhythmus der hingezogenen Tenortöne hinaus. Die Bewegung des Tenors wird nämlich nur beschleunigt. Das sieht zwar so aus, als sei es lediglich eine Verkürzung der Werte, da ja alle Tenortöne immer noch im Gleichmaß rhythmisiert sind. Dennoch kommt diesem Vorgang eine weittragende Bedeutung zu. Die Beschleunigung bahnt den Weg zu einem rhythmischen Empfinden im Tenor überhaupt, der schließlich in die rhythmische Durchformung und Gruppierung mündet. Die unmittelbare Auswirkung ist hier sofort ein engeres Verhältnis der beiden Stimmen zueinander, das den scharfen Gegensatz zwischen Tenor und Duplum entspannt. In der Weise, daß zugleich Schritt für Schritt die Choralmelodie unversehrt bleibt, bringt das Gloria diese Neuerung nur an einer einzigen Stelle, am Beginn des vierten Teiles „Qui tollis peccata mundi miserere nobis“. — Während zuvor eine Abweichung vom Cantus firmus im reinen Organumstil der Orgelkomposition unbedingt vermieden war, wird also — wie sich zeigte — eine Melodieveränderung nun auch im Rahmen der organalen Gestaltung möglich, dadurch nämlich, daß man diese Formung als Technik vom Cantus firmus ablöste. Abwandlungen treffen wir aber noch in anderen Zusammenhängen. Wenn dabei auf die Klauselpartien verwiesen wurde, in denen der Cantus firmus immer ganz erheblich angetastet worden ist, so war wohl zu beachten, daß diese Veränderung sich in der Form von Einfügungen und mit dem Einsatz einer neuen melodischen Haltung in der Unterstimme vollzog. Darin lag die weiteste Entfernung von der Choralmelodie. Und die ausgedehnte Komposition des Schlußteiles „Cum sancto spiritu“ beweist, daß solche Einfügungen im Umkreis der Klausel zu ausgedehnten geschlossenen Perioden geführt werden konnten. Im äußersten Gegensatz zu dieser Choralveränderung, die sich immer in einer melodischen Auffassung verhält, steht eine andere, die auf Einfügungen neuer Melodietöne im ganzen verzichtet. Sie begegnet im Konduktus und im organistisch-instrumentalen Klangbewußtsein, worin auch ursächlich die Veränderung begriffen wird. Es ist mehr ein Wandel der Gesinnung als eine wirkliche Beseitigung der Choraltöne. Im Zusammenhang mit dem Konduktus

und dem gegriffenen Akkord hat sich in der Orgelkomposition der vollständige Bruch mit irgendeiner „stimmigen" Struktur durchgesetzt. Daher kam auch der rasche und nahezu „willkürliche" Wechsel in der Stimmenzahl, mit dem man allein auf den akkordischen Klang bedacht war. Das Kyrie und mehr noch das Gloria bringen diesen Wechsel an zahlreichen Stellen, und immer dort, wo der Komposition die konduktische Satzweise zugrunde gelegt ist. Nach der Stimmenzahl läßt sich die Orgelkomposition in diesem Stadium nicht mehr bestimmen. Bei der Orgelmesse von 1430 war das möglich und statthaft. Die Klangverdünnung in den organalen Partien ist fast ebenso die Regel, wie die Klangverstärkung im konduktischen Satz. Nun brachte es die instrumentale Akkordauffassung mit sich, daß der Choral nicht mehr als Melodie gewertet werden konnte. Er wird zerbrochen und springt von einer Stimme zur andern, wenn man für einen Augenblick eine gesonderte Stimmbetrachtung gelten läßt. Dabei wird nahezu ohne Auslassung im Schritt von Akkord zu Akkord jeder Choralton gesetzt. Die Melodiehaltung ist aufgegeben und hat der Akkordgesinnung Platz gemacht, in deren Raum die Choraltöne sich bewegen. Wir haben diesen Prozeß bereits im Kyrie bezeichnet. Deutlicher noch tritt er im zweiten und vierten Teil des Gloria in Erscheinung.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß bei einer Verbindung so verschiedenartiger Strukturen die Cantus firmus-Stimme des Tenors, der im übrigen ja im konduktischen Satz als solcher überhaupt seine wahre Eigenschaft preisgibt, nicht den Anspruch machen kann, als ein geschlossenes Gebilde mit einheitlichen Elementen gewertet zu werden. Bald ist die „Begleitung" der Oberstimme ein ganzer akkordischer Klangkomplex, in den naturgemäß die Oberstimme selbst hineingezogen wird, bald ist sie eine einstimmige Melodie, bald erscheint sie in der Form der ausgedehnten Cantus firmus-Töne, bald in der abgelösten organalen Tenortechnik, bald ist sie eine rhythmisierte Discantuspartie, endlich eine eigene und Cantus firmus-lose Melodiephase. Und alles tritt in raschem Wechsel auf. Die Unterstimme kann niemals in einer selbstgültigen Geschlossenheit betrachtet werden. Die Verschachtelung und Buntheit der verschiedenen Aufbaumittel der Orgelkomposition, die sich gerade hier in dem umfangreichen Gloria offenbart, hat die geschichtlichen Gründe in dem Zusammenprall von Organum, Discantus und Konduktus, die spätestens seit der Jahrhundertmitte nach den Strukturmerkmalen nicht mehr auseinandergehalten wurden. Eine gewisse, wenn auch nicht scharfe Trennung der Strukturen hielt noch das Kyrie einigermaßen aufrecht, obschon das „Kyrieleyson vltimum" bereits die Verschachtelungen andeutet. Eine so ausgedehnte Komposition wie das Gloria gewährt dann aber den Einblick in die wahre Lage der Orgelmusik. Die Verschachtelungen, die die Vielseitigkeit der Satzkunst bekundeten, sollten auch die Zeichen für die gesteigerte Kunstfertigkeit sein. Daß man indessen nicht mehr fähig war, gegenüber den Ansprüchen, die Organum, Discantus und Konduktus zugleich erhoben, durch getrennte Formen standzuhalten, ließ sich gerade in der fast verwirrenden Buntheit der Strukturen nicht ganz verdecken. Der Schritt von dem Sanctus von 1430 zu dem Gloria des Buxheimer Orgelbuches, das um etwas mehr als eine Organistengeneration jünger ist, gibt sich als ein Schritt von der strukturellen Einfachheit zur Komplikation. Aber nur scheinbar bewegt sich die Wandlung von einer wirklich primitiven zu einer

entwickelteren Form, obschon die zusammenhanglosen Tatsachen dafür sprechen könnten. So wenig die Orgelmesse an ihrem Anfang „primitiv" war, so wenig ist sie im Stadium des Buxheimer Orgelbuches reifer und vollendeter, nur weil die Technik sich gesteigert hat. Die höheren technischen Anforderungen, die Vielseitigkeit und die komplizierten Verlagerungen, sie sind lediglich die Folge einer Entwicklung, in der sich die Orgelmusik dem Zustrom mannigfacher Einflüsse eröffnete. Und diese Einflüsse drangen letzten Endes alle auf die gleiche Weise und von der gleichen Ebene her vor. Sie sind immer noch hohen Alters, immer noch die Kunstformen der Gotik. Die Orgelmesse der Buxheimer Tabulatur hat nur die begrenzenden Schranken niedergelegt und den Eindrücken des hohen Mittelalters, die ja doch schon mit der Beschränkung auf das Organum bestanden, den breitesten Zugang gewährt. Eine vollständige „Verjüngung" mit dem Verzicht auf die vergangenen Kunstformen brachte diese späte Zeit nicht mehr zustande.

Von den weiteren Meßsätzen des Buxheimer Orgelbuches werden hier sinngemäß das Kyrie und Sanctus Angelicum anzureihen sein[1]. Denn da sich für das Kyrie und Gloria de Sancta Maria Virgine in der Bezeichnung und Zuordnung sowohl wie in der Cantus firmus-Gemeinschaft auch die innerliche Verbundenheit und der Beginn eines geschlossenen Ordinariums ergeben haben, dürfte aus ähnlichen Anzeichen eine Zugehörigkeit des Kyrie und Sanctus zu einer gleichen Messe vermutet werden. Die Bezeichnung der beiden Meßteile als „Angelicum" verweist auf den liturgischen Zusammenhang, dessen Ausdeuter wiederum der Tenor ist. Die Choralvorlage gehört allerdings nicht zur Missa „In Festis Duplicibus. 5. (De Angelis)"[2]. Eine Durchsicht der Choralmessen ergab die Übereinstimmung des Cantus firmus mit dem Kyrie aus der Messe „In Festis Duplicibus. I. (Cunctipotens Genitor Deus)"[3]. In dieser Choralmesse wird nun das dreimalige Kyrie mit der gleichen Melodie gesungen. Der Cantus firmus der Orgelbearbeitung, die im konduktischen Satz sich getreu an die Choralvorlage hält und nur so geringe Veränderungen zuläßt, wie es die Klauselpartie erfordert, gibt also nicht zu erkennen, welche Form des Alternierens ausgeführt werden soll. Der Choralvortrag kann demnach für das erste und dritte, erste und zweite oder zweite und dritte Kyrie eingesetzt werden, je nach der Lage des Orgelkyrie. Das Gleiche gilt für die Anordnung des Christe eleison, dessen dreimaliger Choralvortrag ebenfalls an eine einzige Melodie gebunden ist. Auch für das letzte Kyrie läßt sich der Alternatimtypus nicht mit Bestimmtheit festlegen. Im Choral werden das siebente und achte Kyrie — in zwei Melodiephrasen gegliedert — gleichartig gesungen. Das neunte Kyrie wiederholt lediglich die erste Melodiephrase, ohne Änderung der Melodie selbst. Es ist anzunehmen, daß sich die Orgelbearbeitung folgendem Alternatimaufbau einfügt: siebentes und achtes und der erste Abschnitt (bis zur Wiederholung) des neunten Kyrie sind dem Choral zugedacht, während die Schlußpartie der Orgel vorbehalten ist. — Die Vermutung, daß das Sanctus Angelicum, das sich

[1] Vgl. das Faksimile von fol. 84, das das Kyrieleyson pascale, das Kyrieleyson Angelicum und den Anfang des Christe zeigt, bei J. Wolf, Notationskunde II, zu S. 18, und die Übertragung des 1. Kyrie Angelicum ebenda, 18f.

[2] Vgl. Graduale, 26*. [3] Vgl. Graduale, 14*.

dem gleichbenannten Kyrie unmittelbar anschließt, zur gleichen Messe gehört, hat sich nicht bestätigt. Der dem Sanctus zugrunde gelegte Cantus firmus läßt sich mit keiner der beiden Sanctusmelodien aus den Messen „De Angelis“ und „Cunctipotens“ vergleichen. Überdies ist es nicht gelungen, die herangezogene Vorlage zu bestimmen. Daher kann vorläufig für dieses Sanctus weder über die Art der Choralverwertung noch über den Alternatimtypus, der ja das bisher einzig bekannte Sanctus von 1430 beherrschte, irgendetwas ausgesagt werden. Doch läßt sich aus dem Vergleich mit der Sanctuskomposition der Handschrift B folgern, daß das Sanctus Angelicum dem Choralvortrag wahrscheinlich einen größeren Raum zugebilligt hat. So ist es auch nicht möglich, angesichts des Kyrie und Sanctus Angelicum das Bemühen um ein geschlossenes und innerlich verbundenes Orgelordinarium festzustellen. —Die als „Kyrieleyson angelicum“ bezeichnete Bearbeitung des Buxheimer Orgelbuches (fol. 162′) verwertet den gleichen Cantus firmus aus der Messe „Cunctipotens Genitor Deus“. Während für das erste Kyrie und das Christe im Hinblick auf den schon dargestellten Choralvortrag dieselben Unsicherheiten in der Bestimmung der Alternatimform bestehen, ist im letzten Kyrie das Alternieren klar abzugrenzen. Dem siebenten, vom Chor vorgetragenen Kyrie folgt das „Kyrieleyson penvltimum“ der Orgel. Darauf singt (bis zur Wiederholung) den ersten Teil des neunten Kyrie der Chor; der zweite Teil der Choralmelodie wird im Orgelsatz bearbeitet. Auf Grund dieser Anlage ist es wohl berechtigt, auch den Orgelsatz des Kyrie Angelicum von fol. 84 der Schlußpartie des Chorals zuzuweisen.

Die Analyse dieser Meßsätze ergibt die Bestätigung für den Vorrang der konduktischen Struktur. Das Kyrie Angelicum läßt kaum andere Mittel zu. Der Cantus firmus wird mit der größten Sorgfalt bewahrt, unterliegt aber jenem Gesinnungswandel, der sich bereits im Gloria abhob und die Cantus firmus-Töne in den Akkordfolgen hin- und herwarf. Es ist auffallend, daß die konduktischen Akkorde in der Tenoreigenschaft der gedehnten Cantus firmus-Töne gehalten werden, auffallend, weniger um dieser Erscheinung selbst willen, als vielmehr in den Auswirkungen, die sich daran angeschlossen haben. Diese Verbindung von konduktischer Satzweise und organaler Tenorbehandlung, die vornehmlich im ersten und letzten Satz des Kyrie Angelicum (fol. 84) zutage tritt und dem ganzen Klangkomplex ein nahezu ausgeglichenes Gleichgewicht in allen Stimmen gibt, ist die Grundlage für eine Form, die bereits im Christe zum Ausdruck kommt. Auf konduktisch-akkordischem Unterbau, in den auch der Cantus firmus gefügt ist, erhebt sich die organale Duplumform der Oberstimme. Dieses Duplum verwendet, wie bisher immer (mit Ausnahme Ileborghs und der Handschrift E), die organistischen Formeln, hält sich also frei von irgendeiner Nachbildung der Bewegungsart des hochmittelalterlichen Duplumstils. Aber die Struktur ist organal. Äußerlich sieht es zwar so aus, als ob im Unterbau nur eine Stimme hinzugekommen wäre. In Wahrheit beruht dieser kompositorische Grundriß auf der unmittelbaren Gegenüberstellung von Konduktus und organalem Duplum. Der Vergleich zwischen dem Sanctus der Handschrift B und dem Anfang des Christe Angelicum erweist, daß die Gegensätze zwischen Ober- und Unterstimme aus dem Organum sich erhalten haben, daß aber zur klanglichen Auffüllung des Unterbaus der Konduktus

herangezogen wurde. Die Führung des Tenors ist hier durchaus die gleiche, die die konduktische Satzweise regelmäßig bedingte: schwankend und im Gefolge der akkordischen Gesinnung. — Anders im Sanctus Angelicum (fol. 84′). Dort treten wieder die Verschachtelungen in Erscheinung, die schon so oft die Orgelmusik bedrängten, je weiter sie den Umkreis der Einflüsse zog. Der reine konduktische Satz, innerhalb einer Klauselpartie meist mit einem Ausgleich der Bewegung in allen Stimmen, außerhalb der Klausel häufig mit ornamentierter Oberstimme, konduktischer Unterbau und ein ganz in Bewegtheit zerlöstes Duplum prallen in scharfen Gegensätzen aufeinander. Aber eins hebt sich doch mit neuen Gestaltungen gegen das vorausgegangene Kyrie ab: die rapide Beschleunigung. Sie ist weniger für die Oberstimme allein, als für den Gesamtklang entscheidend geworden. Denn an ihr nimmt vornehmlich der Unterbau teil. Und mit der Beschleunigung wirkt die verschiedenartige Rhythmisierung Hand in Hand, die die Stimmen in ein enges Gewebe zusammenfügt. Der Cantus firmus, der hier etwa der Komposition zugrunde gelegt ist, wird in einem solchen Gebilde kaum standgehalten haben. Man wird annehmen müssen, daß die Choraltöne in diesem Sanctus von den eingesetzten Strukturmitteln stark zugedeckt worden sind. Überdies zeigt sich abermals vor allem bei den scharf rhythmisierten und im Rhythmus ineinandergefügten Partien, die wieder den Prozeß des „Discantus“ fortsetzen, daß immer erneut der Umkreis der Klausel als günstigste Einbruchsstelle für alle Neuerungen angesehen wurde. Schließlich haben wir in diesem Sanctus wohl noch Einflüsse seitens der burgundischen Vokalmusik anzusetzen.

Bei einer stilistischen Betrachtung des Kyrieleyson anglicum (fol. 162′) bietet sich zunächst ein Vergleich an, der Hinweis auf die Tenorbehandlung im vierten Teil des Gloria „Qui tollis peccata mundi miserere nobis“. Dort hatte sich zu Beginn des Satzes eine Beschleunigung des Tenors ohne Änderungen der Choralmelodie ergeben. Einem ähnlichen Verfahren wird das Kyrie anglicum unterworfen. Der Unterbau der bewegten Oberstimme ist durchweg der Konduktus. Die Errungenschaften und Eigenheiten des Kyrie Angelicum sind also auch hier maßgebend. Aber die konduktische Akkordfolge gibt den Typus der Dehnung des Tenortones auf. Sie verkürzt sämtliche Werte und schafft dadurch eine Beschleunigung. Was im vierten Gloriasatz an der einzelnen Tenormelodie der Unterstimme ausgeführt wurde, breitet sich hier auf dem ganzen klanglichen Untergrund aus. Diese Struktur bewahrt das Kyrie anglicum für alle Sätze mit auffallender Beharrlichkeit. Und ebenso ist der gespannte Gegensatz zwischen der organal bewegten Oberstimme und dem Cantus firmus-Fundament durch die einzelnen Kyrieteile durchgehalten. Vereinzelt tauchen die anscheinend so willkürlichen „Zufälligkeiten“ auf, die für die Orgelkomposition seit dem Augenblick des Einbruchs verschiedenartiger Strukturen eigentümlich wurden. So kann es geschehen, daß sich inmitten einer dichten Akkordfolge der Unterbau zu einer einzelnen Stimme verdünnt und gleichzeitig den Cantus firmus melodisch verkörpert oder zumindest die abstrakte Tenortechnik zum Einsatz bringt[1]. Solche „Zufälligkeiten“, deren Auftreten rational überhaupt nicht zu begründen sind,

[1] Vgl. Kyrieleyson vltimum, T. 54ff.

dürften als Zeichen für die stilistischen Verschachtelungen gelten, in denen die Orgelmesse nunmehr häufig erscheint.

Die übrigen Ordinariumsätze des Buxheimer Orgelbuches sind die vereinzelten Meßkompositionen, zwei Kyrie und ein Credo. An die Messe de S. Maria Virgine schließt sich das „Kyrieleyson pascale“ (fol. 84) an[1]. Es ist im Gegensatz zu den zuvor betrachteten Kyriebearbeitungen ein einziger Satz ohne Christe. Ganz undurchsichtig bleibt der Alternatimaufbau. Im Choral haben das dreimalige Kyrie und das dreimalige Christe jeweils die gleiche Melodie, ebenso das letzte Kyrie bis auf eine geringfügige Variante der Initialis. Da die Orgelbearbeitung nur einen einzigen Satz bildet, kann die Form des Alternierens nicht bestimmt werden. Aber auch die Choralverwertung als Strukturmittel steht im Gegensatz zu den bisherigen Kompositionen. Das Kyrie gehört nach dem Cantus firmus zur Messe „Tempore Paschali. Lux et origo“[2]. Immer waren es geschlossene Choralmelodien, die die Grundlage der Orgelbearbeitung abgaben, die unverändert übernommen oder in den bezeichneten Formen abgewandelt wurden. Zum erstenmal weicht die Orgelkomposition von dieser Haltung ab, wenn diese Abweichung nicht schon für das Sanctus Angelicum anzunehmen war. Der Cantus firmus befindet sich im konduktischen Fundament des Kyrie. Die erste Hälfte des Orgelkyrie wird von der Choralmelodie des ersten Kyrie beherrscht. Dann bricht der Cantus firmus ab und springt unvermittelt in die Schlußpartie des letzten Choralkyrie über. Zwar sind damit gewisse Grundzüge der Alternatimform angedeutet, aber sie laufen auf eine Ausführung hinaus, die die Verbindung mit dem Choralvortrag unmöglich zu machen scheint. Was das Kyrie in seinem Tenoraufbau offenbart, gibt sich fast wie eine „Abkürzung“, eine Zusammenziehung im durchkomponierten Sinne. Indessen kommen wir hier über eine Hypothese nicht hinaus. Stilistisch steht dieses Kyrie in unmittelbarer Nähe zum Sanctus Angelicum, und es ist nicht ausgeschlossen, daß wiederum stärkere Einflüsse seitens der Vokalmusik oder sogar die Bearbeitung einer vokalen Vorlage anzunehmen sind.

Das Kyrie de Apostolis, das schon in der Aufzeichnung eine besondere Rolle spielt, unterzieht den Choral der Messe „Jesu Redemptor“ (Infra Octavas quae non sunt de B. Maria Virgine) einer Bearbeitung. Im Hinblick auf eine schon einmal bezeugte Form ergibt sich daraus folgender Aufbau: vom Chor werden das erste und zweite Kyrie vorgetragen, von der Orgel das dritte; dieselbe Ausführung gilt dem dreimaligen Christe; das siebente Kyrie übernimmt die Orgel, das achte der Chor und das abschließende neunte wieder die Orgel. Es genügt an dieser Stelle darauf zu verweisen, daß die Choralmelodie als Cantus firmus in strenger Befolgung der einzelnen Töne im Orgelsatz verarbeitet wird. Und es genügt weiter, im Zusammenhang mit der musikalischen Struktur die ausschließlich konduktische Satzweise zu betonen. Das Kyrie de Apostolis gibt mit seinen gehaltenen Akkorden, in denen noch die langen Werte des Tenors zur Auswirkung gelangen, die äußerste Grenze an, zu der der Konduktus in der Orgelkomposition hingetrieben werden konnte. Gegenüber dem Kyrie Angeli-

[1] Vgl. das Faksimile bei J. Wolf, a. a. O., zu S. 18.

[2] Vgl. Graduale, 4*.

cum, mit dem es auch einige Verwandtschaft zeigt, bringt das Kyrie de Apostolis noch eine Steigerung in der konduktischen Anlage.

Endlich bleibt noch das Credo (fol. 120′) zu erwähnen. Seine Stellung im Buxheimer Orgelbuch ist genau so wie die des Kyrie anglicum (fol. 162′) bemerkenswert. Inmitten weltlicher Lieder taucht hier die eine und die andere Meßkomposition auf, ohne Zusammenhang und ohne Ordnung, die doch für die übrigen Meßsätze des Buxheimer Orgelbuches einigermaßen durchgeführt war. Es ist dies ein Merkmal einer Überlieferung und einer Musikpflege, die den mächtigen Eindrücken der Musikzentren preisgegeben war. — Das „Patrem omnipotentem", das sich dem vom Sanctus Angelicum ausgebildeten Stil einreiht, zieht die Choralmelodie des vierten Credo heran[1]. Die einzelnen Choraltöne sind freilich sehr schwer herauszulösen. Es ist die gleiche Unsicherheit, der wir schon im Kyrie pascale und Sanctus Angelicum gegenüberstanden. Jedenfalls ist das Credo unvollständig und wahrscheinlich nur bis zum Vers „Et in unum Dominum Jesum Christum" ausgesetzt. Zwischen dem Credo von 1430 und dem Satz des Buxheimer Orgelbuches liegt eine Wandlung, deren Vorgänge wir im Rahmen der Analysen erörtert haben.

Die Meßkompositionen umspannen die äußersten Kunstformen der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts. In ihnen zeigt sich ein Bild, das fast für die ganze Orgelmusik dieser Zeit gültig ist. Wenn man auch bei den Ordinariumsätzen des Buxheimer Orgelbuches und angesichts der Tatsache, daß gerade diese Handschrift so zahlreiche Bearbeitungen vokaler Kompositionen überliefert, die Vermutung nicht ganz unterdrücken kann, daß für den einen oder anderen Satz eine vokale Messe das Vorbild abgegeben habe, so bleibt das Schwergewicht doch auf Seiten der von der gleichzeitigen Vokalmusik freien Orgelbearbeitungen. Überdies erscheinen sie auch ohnehin im organistischen Gewande auf dem Grunde einer eigenen instrumentalen Gesinnung[3]. Die Messe aus der Handschrift B war völlig unabhängig von irgendeiner mehrstimmig-vokalen Vorlage. Sie bearbeitete eine Choralmelodie auf eigene Weise und mit der Prägung von Gesetzen, die sich fortan die Orgelmusik zu eigen machte. Vorbilder hat sie gehabt. Aber sie lagen in einer fernen Vergangenheit. Was bei der Struktur der Orgelkomposition in dem Gegensatz zwischen Tenor und Oberstimme (Duplum) nur wie eine „Kolorierung" oder ein technisch gewonnener organistischer „Zierrat" erscheinen mag, beruht tatsächlich auf der Erneuerung des hochmittelalterlichen Organums. Bis zur letzten Stunde des Jahrhunderts hat die Orgelmusik an diesem Vorbild festgehalten und die Wandlungen auf begrenztem Felde mit vollzogen, die die alte Kunstform selbst durchlebte. So erhielt am Ende des Mittelalters die Form des Organums einen neuen, und zum erstenmal instrumentalen Sinn.
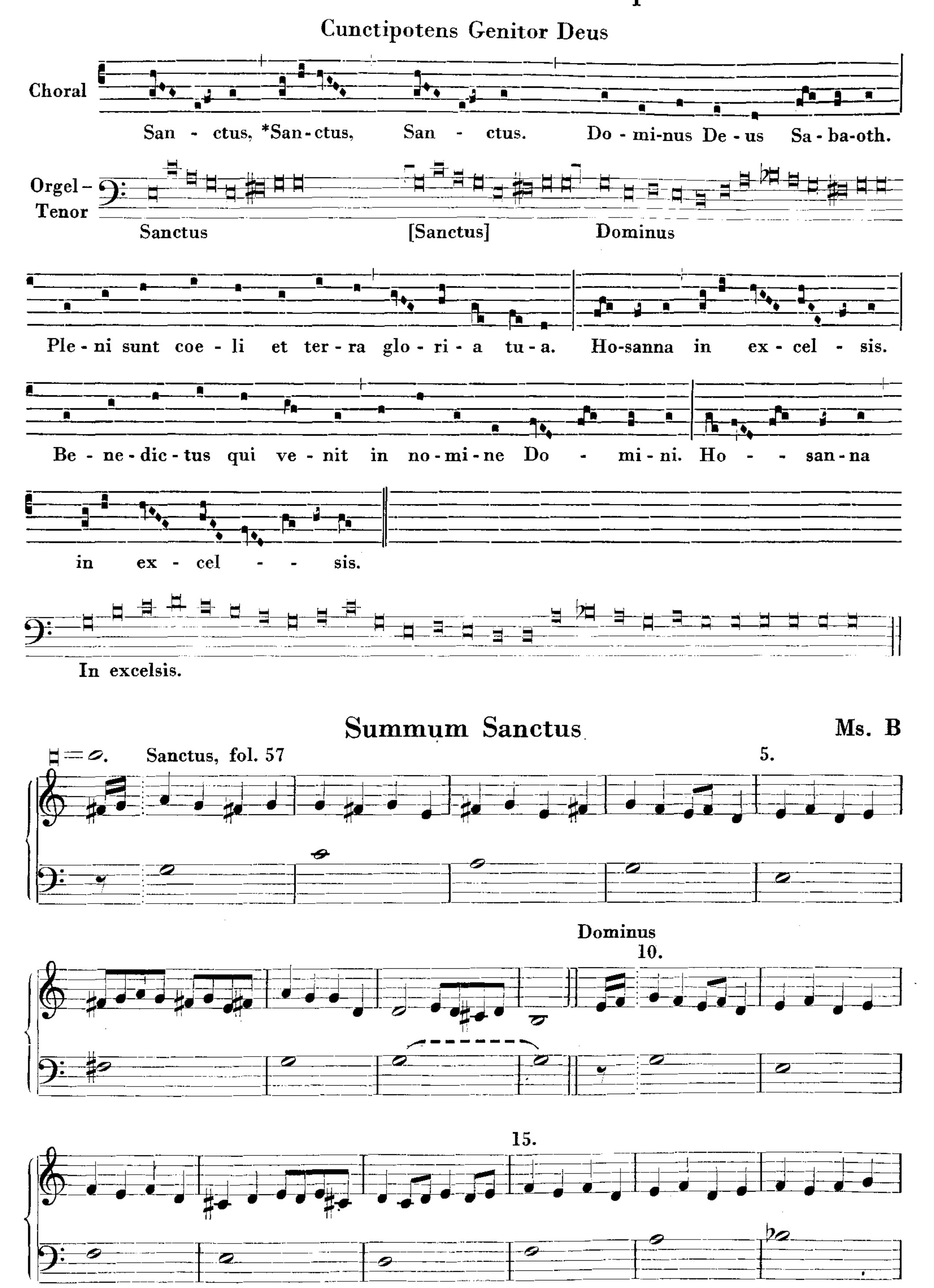
---

[1] Vgl. Graduale, 44*. [2] Vgl. Graduale, 62*.

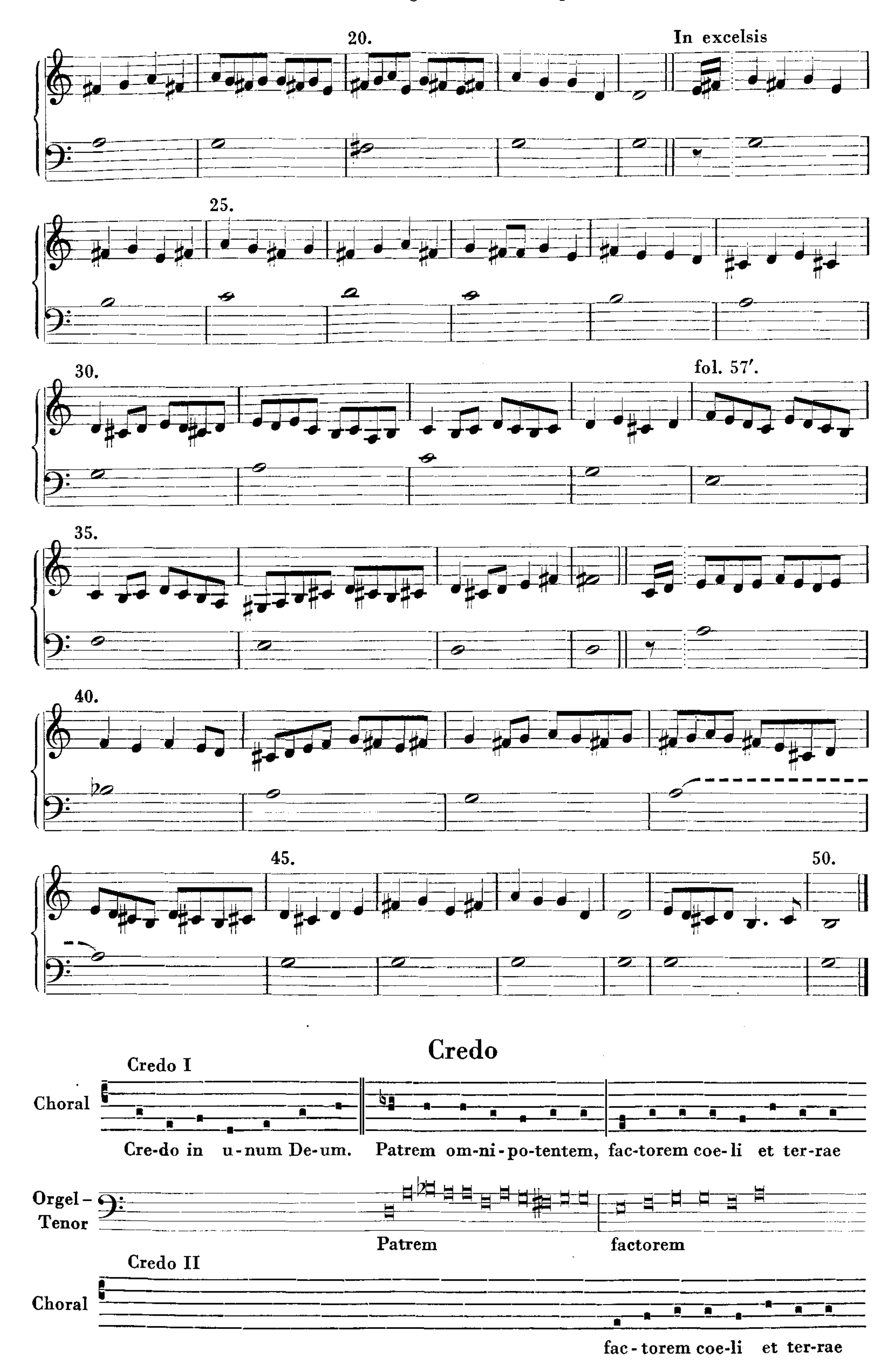
[3] Die Anmerkung 19 in L. Schrade, a. a. O., 36 ist zu streichen. Die sehr verdienstvolle Dissertation von H. Schnoor, Das Buxheimer Orgelbuch, ist wiedergefunden und zugänglich. S. 181/182 werden dort die Meßbearbeitungen aufgezählt, in eine Reihenfolge gebracht, aber musikalisch nicht analysiert; auf die bekannten Beziehungen zu den Trienter Cod. 88 (Nr. 441) und 91 (Nr. 1222) wird hingewiesen. Die Einordnung des Credo zwischen Kyrie de sancta maria und Kyrieleyson pascale kann nicht aufrecht erhalten werden.
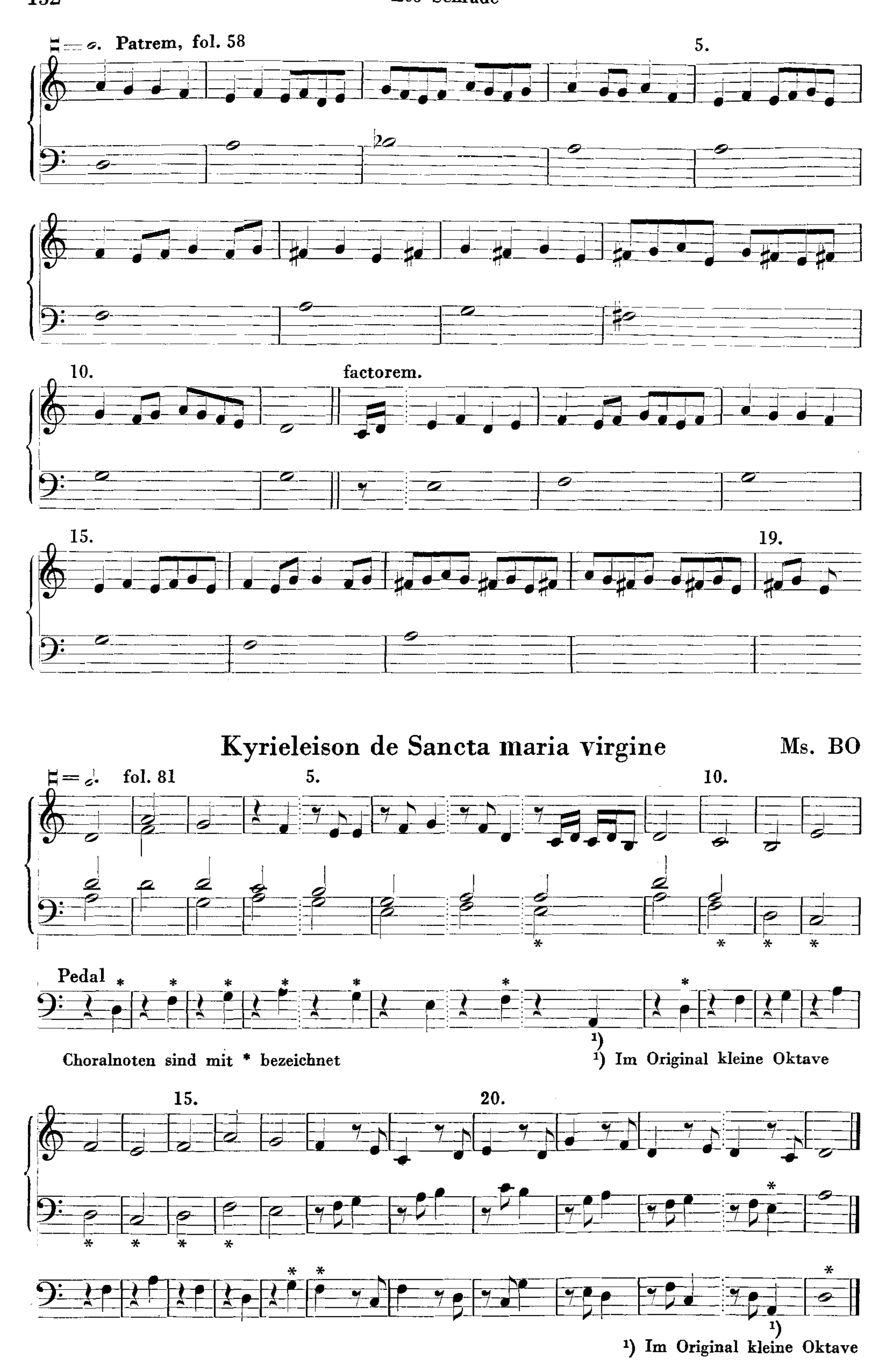
Notenanhang

Sanctus aus der Missa: In Festis Duplicibus I
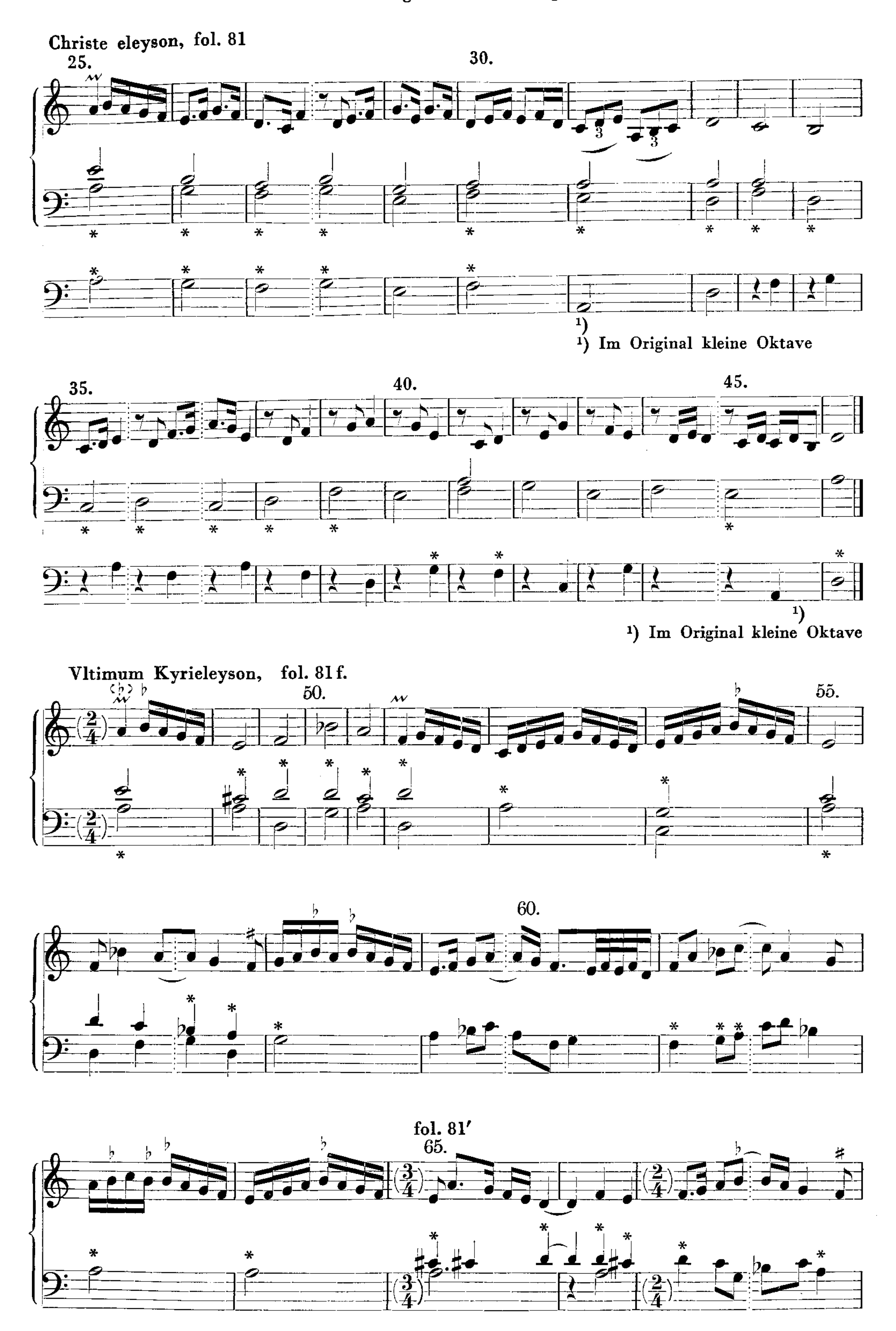
Cunctipotens Genitor Deus
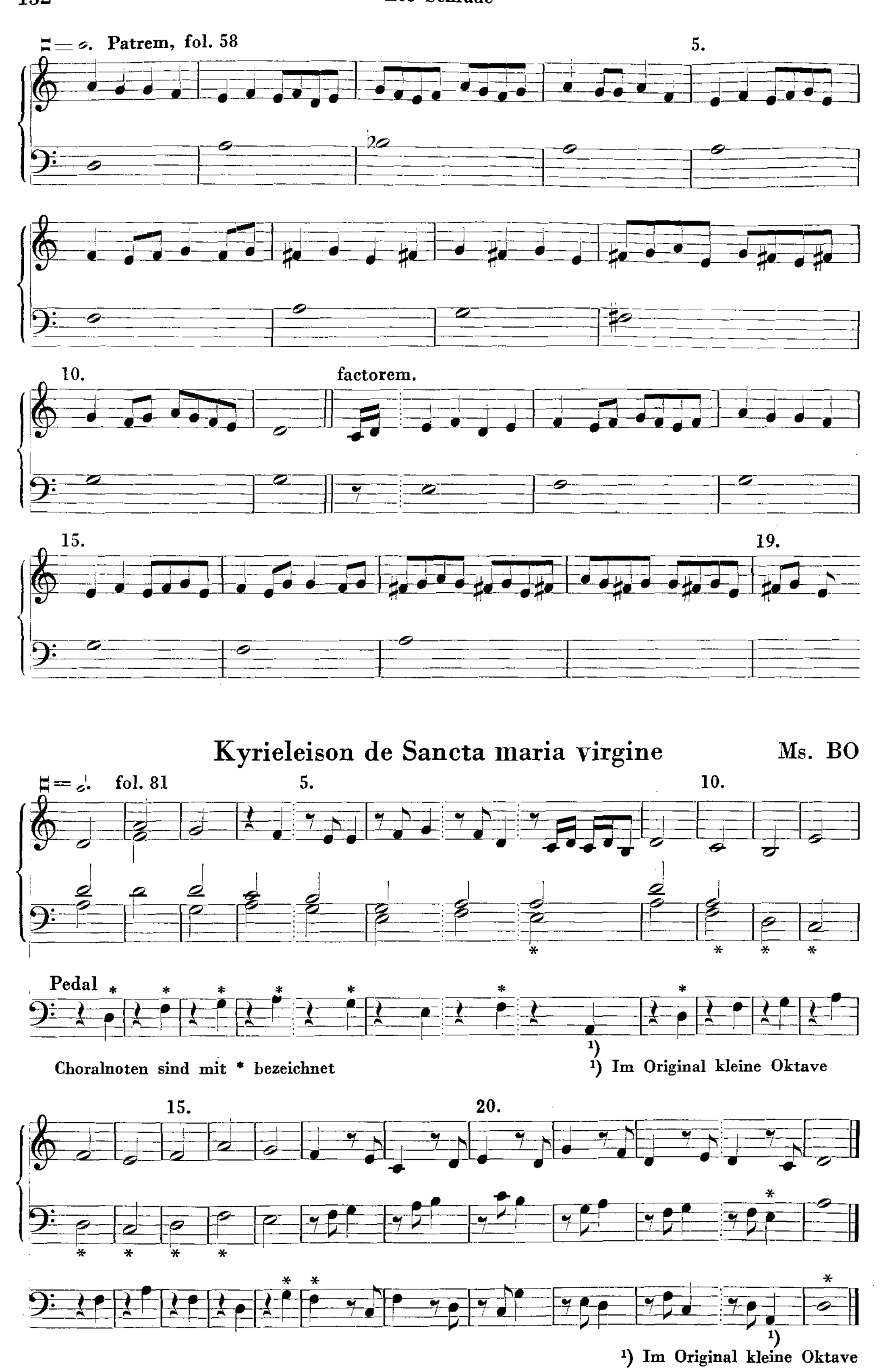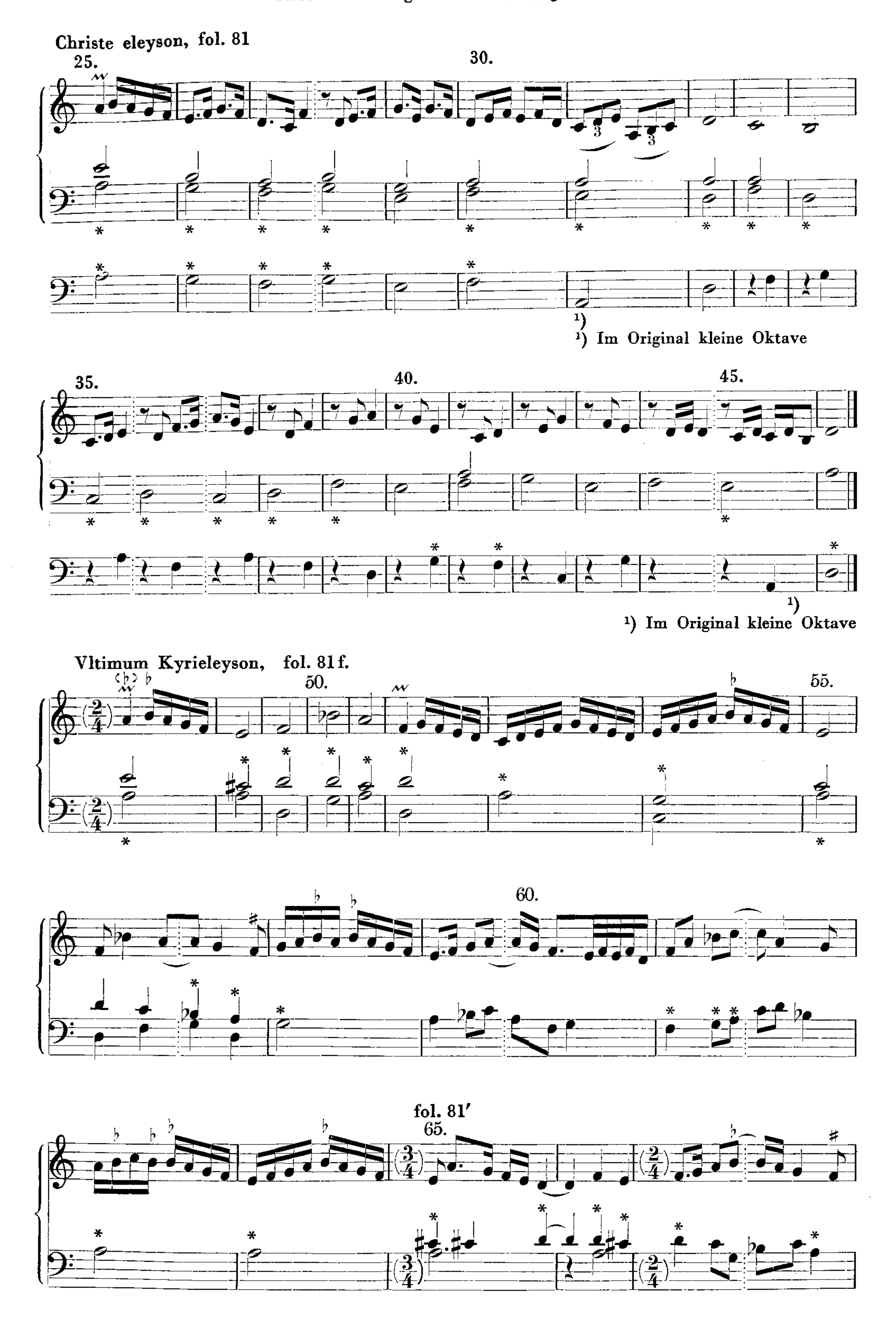



20.
In excelsis
25.
30.
fol. 57'.
35.
40.
45.
50.
Credo
Credo I
Choral
Cre-do in u-num De-um. Patrem om-ni-po-tentem, fac-torem coe-li et ter-rae
Orgel-Tenor
Patrem
factorem
Credo II
Choral
fac-torem coe-li et ter-rae
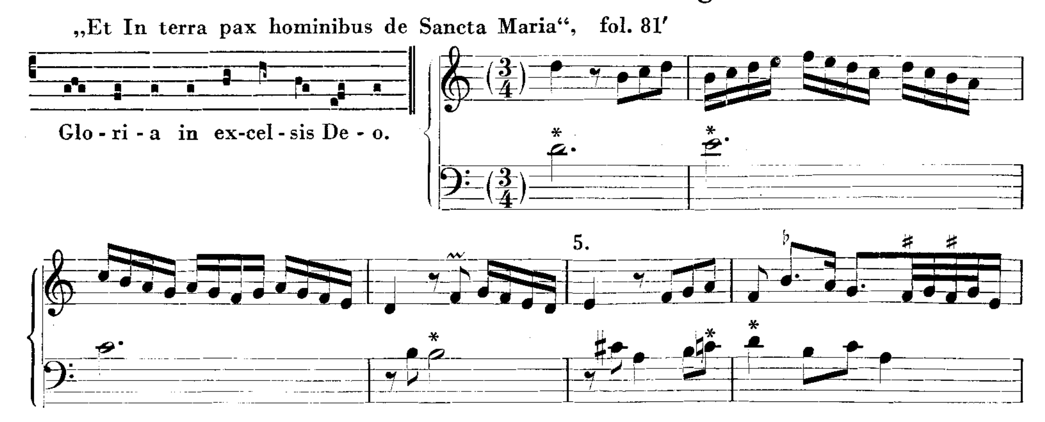


Patrem, fol. 58
5.
10.
factorem.
15.
19.
Kyrieleison de Sancta maria virgine
Ms. BO
fol. 81
5.
10.
Pedal
1)
Choralnoten sind mit * bezeichnet
1) Im Original kleine Oktave
15.
20.
1)
1) Im Original kleine Oktave
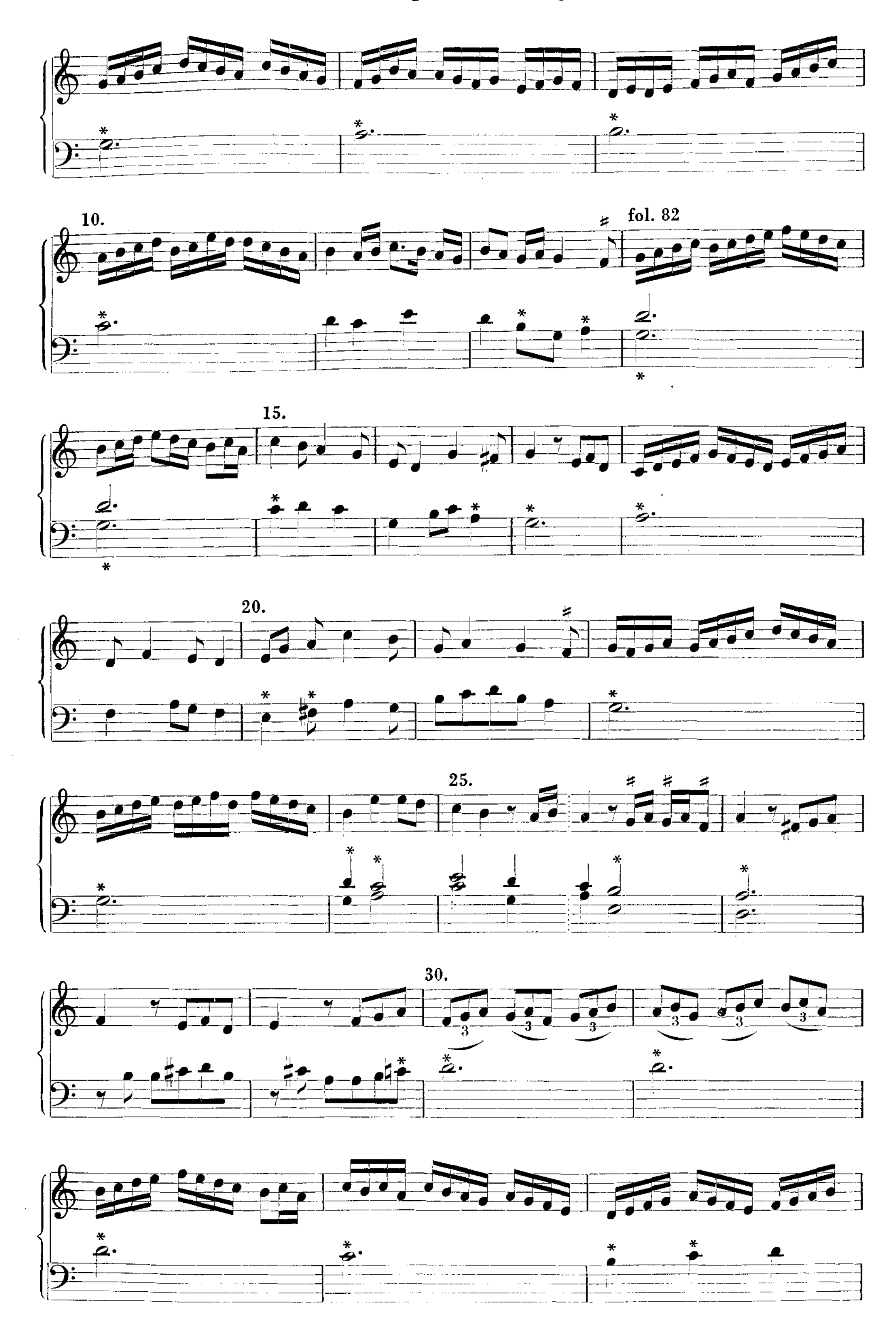

Christe eleyson, fol. 81
25.
30.
1)
1) Im Original kleine Oktave
35.
40.
45.
1)
1) Im Original kleine Oktave
Vltimum Kyrieleyson, fol. 81 f.
50.
55.
60.
fol. 81′
65.
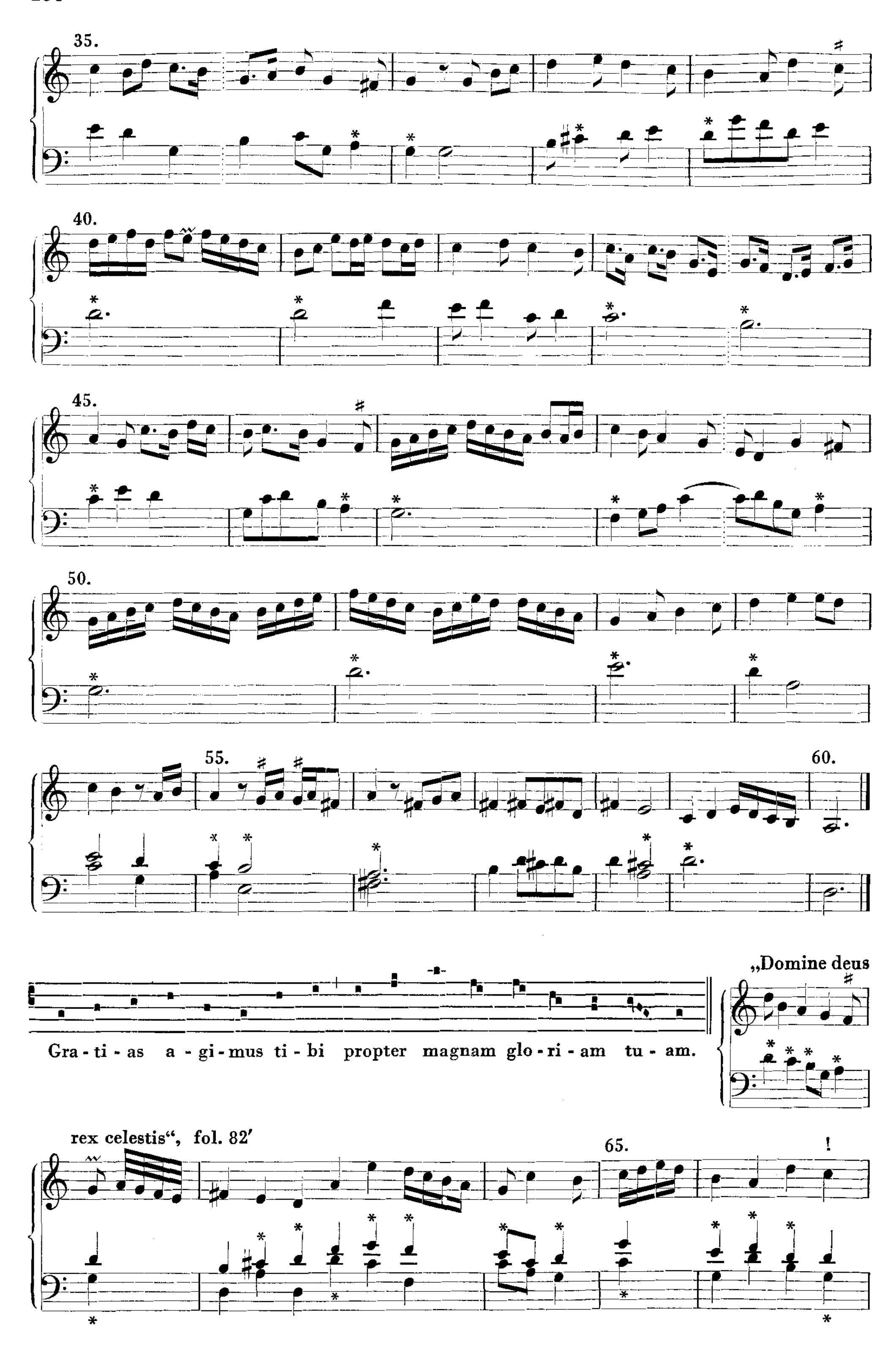

Patrem, fol. 58
5.
10.
factorem.
15.
19.
Kyrieleison de Sancta maria virgine
Ms. BO
fol. 81
5.
10.
Pedal
1)
Choralnoten sind mit * bezeichnet
1) Im Original kleine Oktave
15.
20.
1)
1) Im Original kleine Oktave


Christe eleyson, fol. 81
25.
30.
3
3
1)
1) Im Original kleine Oktave
35.
40.
45.
1)
1) Im Original kleine Oktave
Vltimum Kyrieleyson, fol. 81 f.
50.
55.
60.
fol. 81′
65.
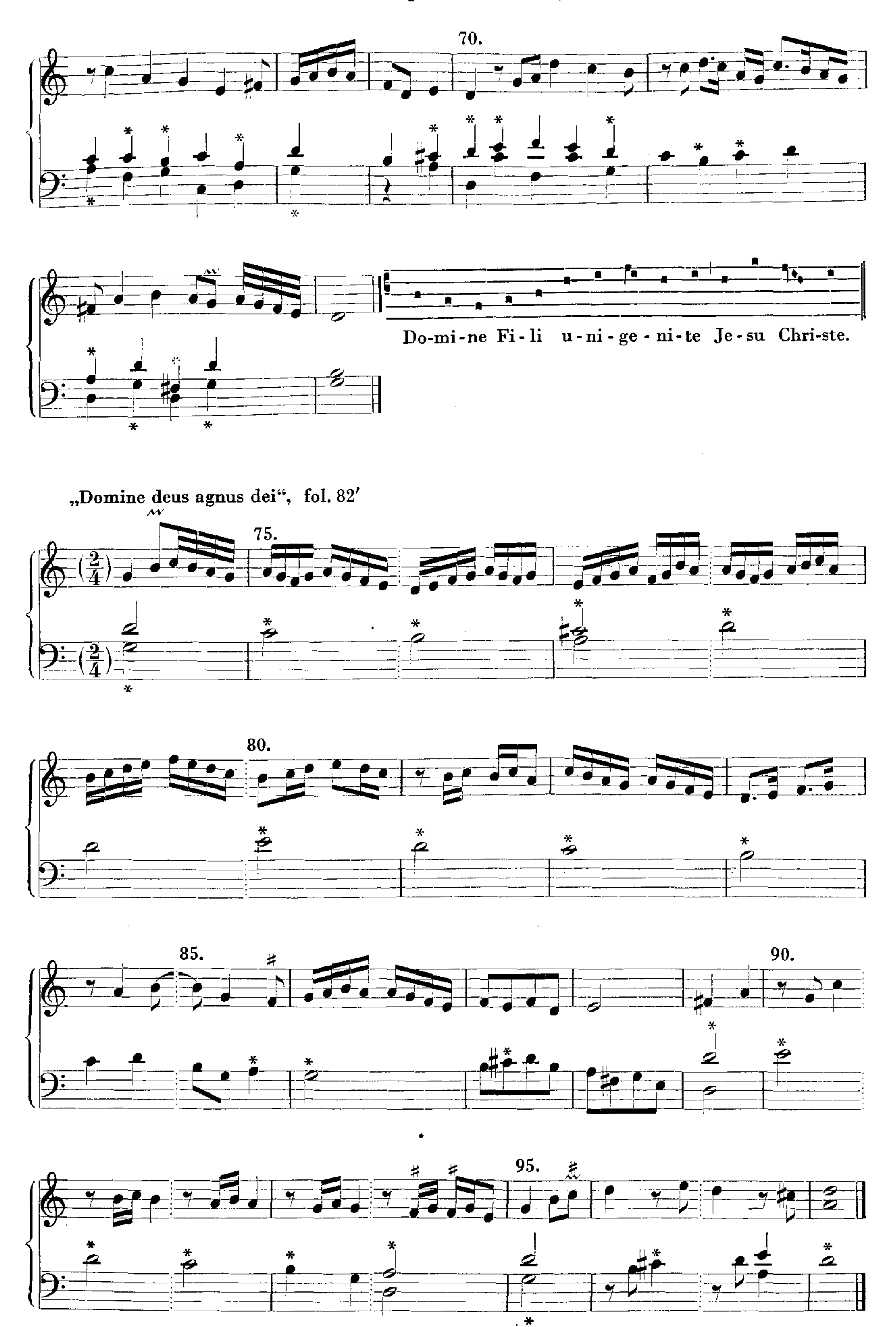
Gloria de Sancta Maria Virgine
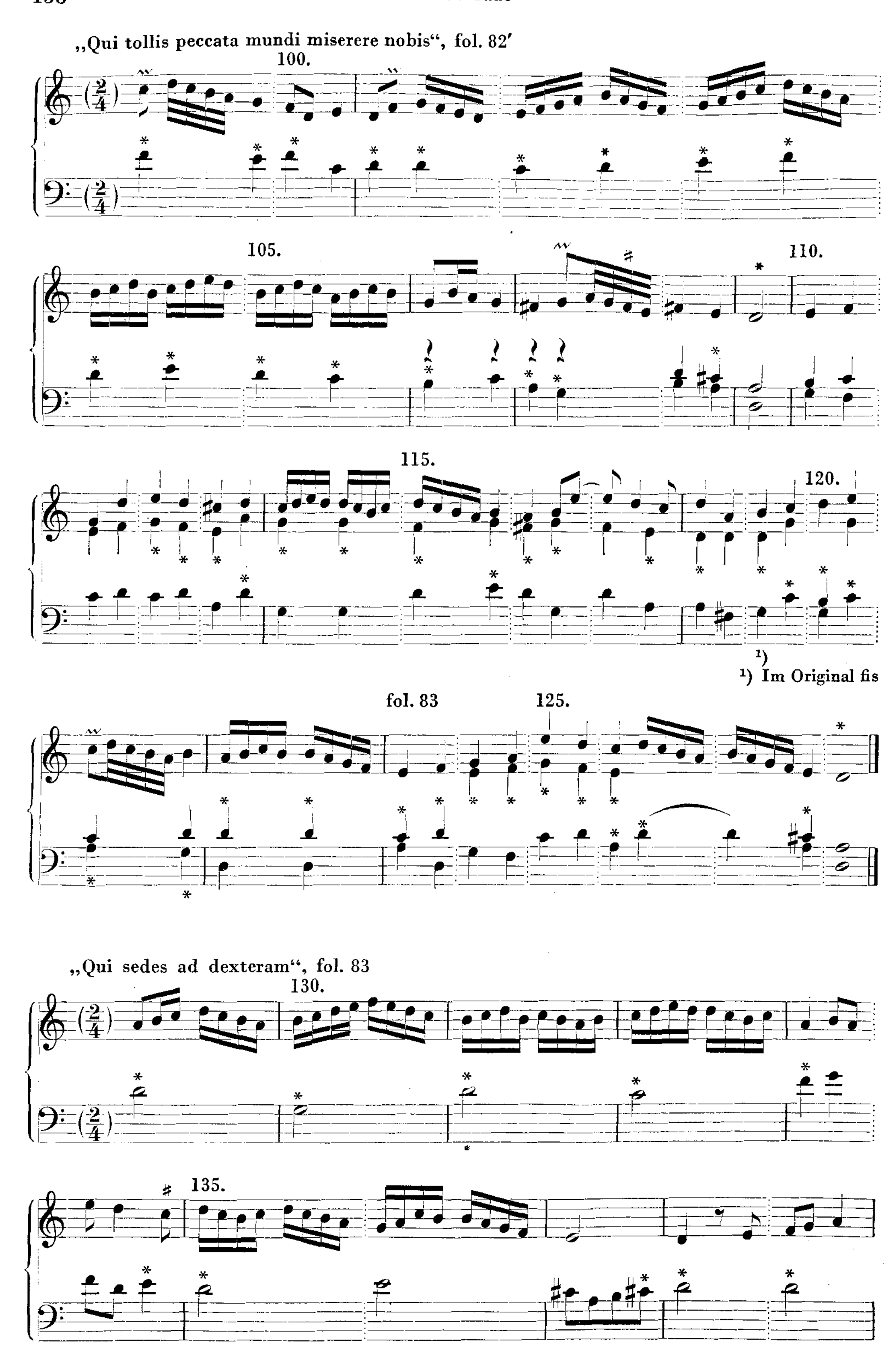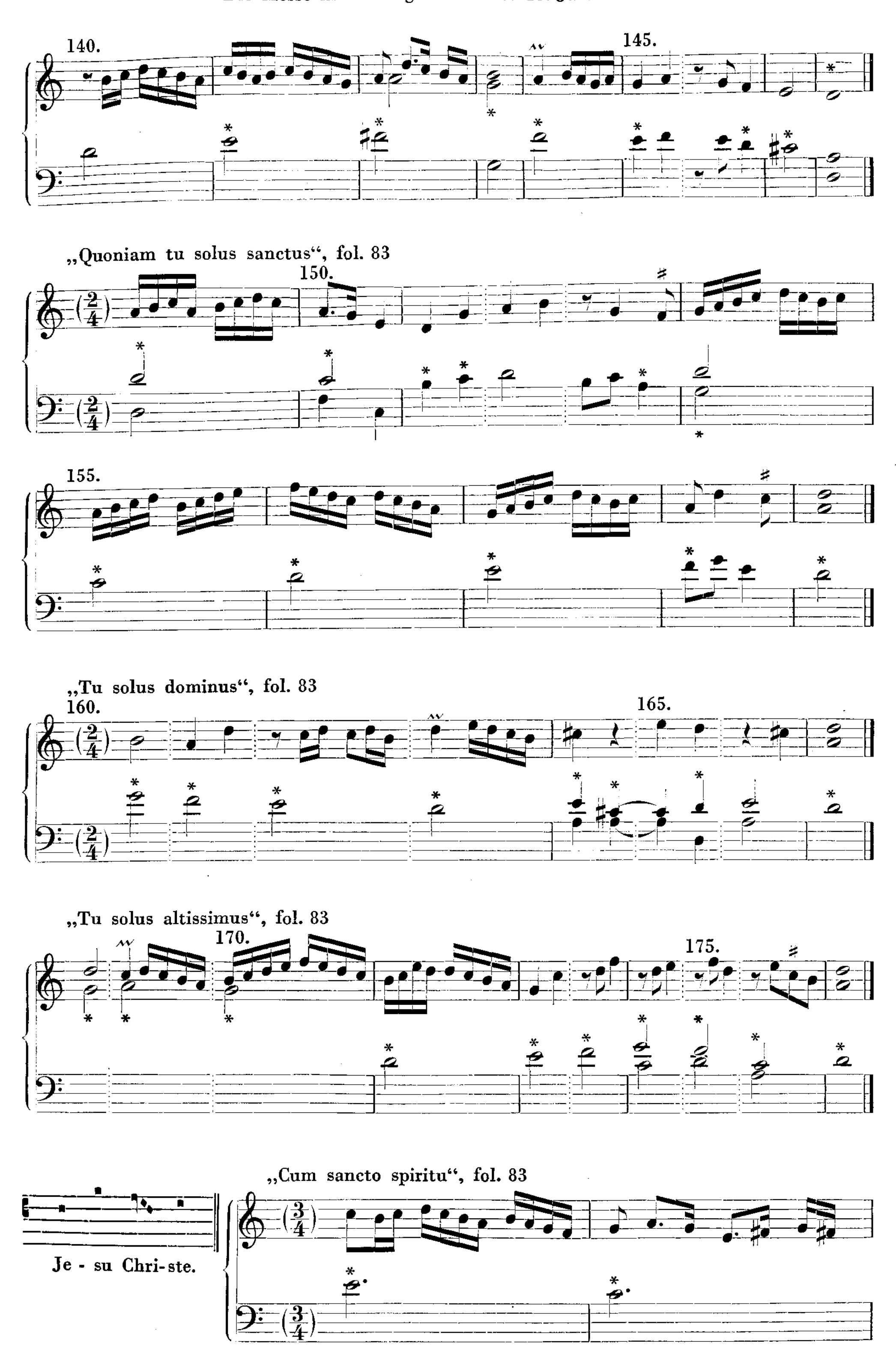



10.
fol. 82
15.
20.
25.
30.
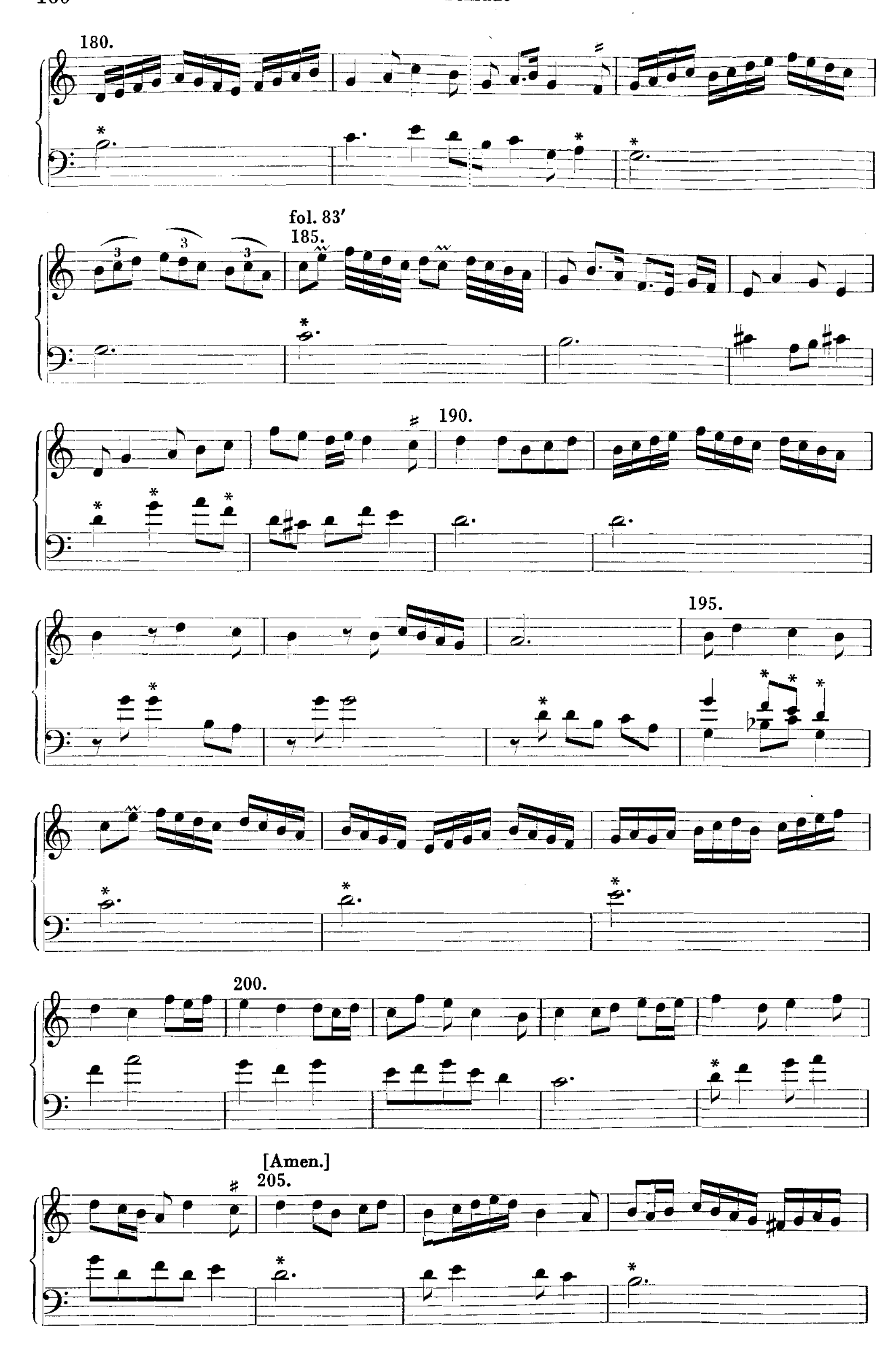


35.
40.
45.
50.
55.
60.
Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi propter magnam glo-ri-am tu-am.
„Domine deus
rex celestis“, fol. 82′
65.


70.
Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chri-ste.
„Domine deus agnus dei", fol. 82'
75.
80.
85.
90.
95.


„Qui tollis peccata mundi miserere nobis", fol. 82'
100.
105.
110.
115.
120.
1)
1) Im Original fis
fol. 83
125.
„Qui sedes ad dexteram", fol. 83
130.
135.


140.
145.
„Quoniam tu solus sanctus", fol. 83
150.
155.
„Tu solus dominus", fol. 83
160.
165.
„Tu solus altissimus", fol. 83
170.
175.
Je - su Chri- ste.
„Cum sancto spiritu", fol. 83


180.
fol. 83′
185.
190.
195.
200.
[Amen.]
205.

210.
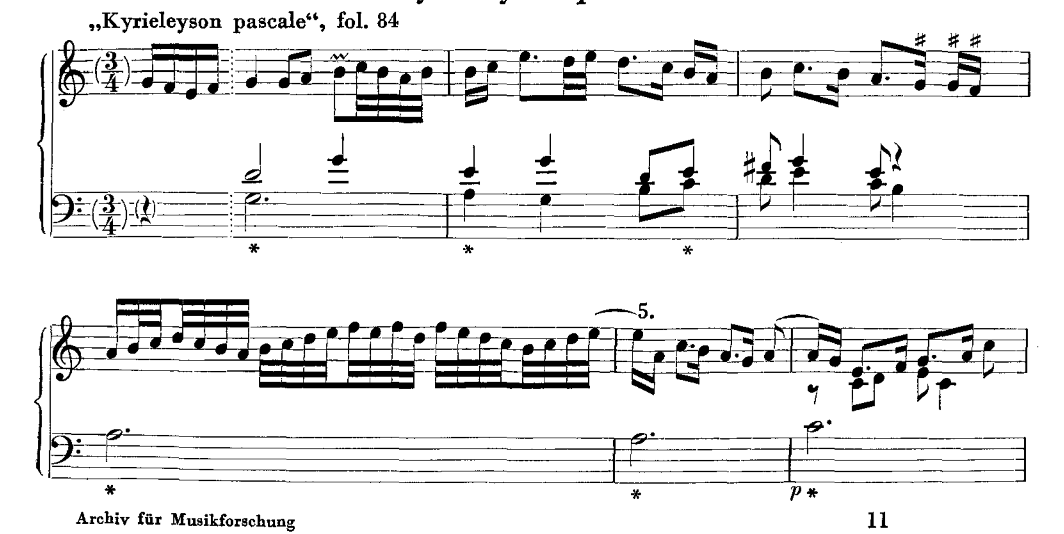
215.
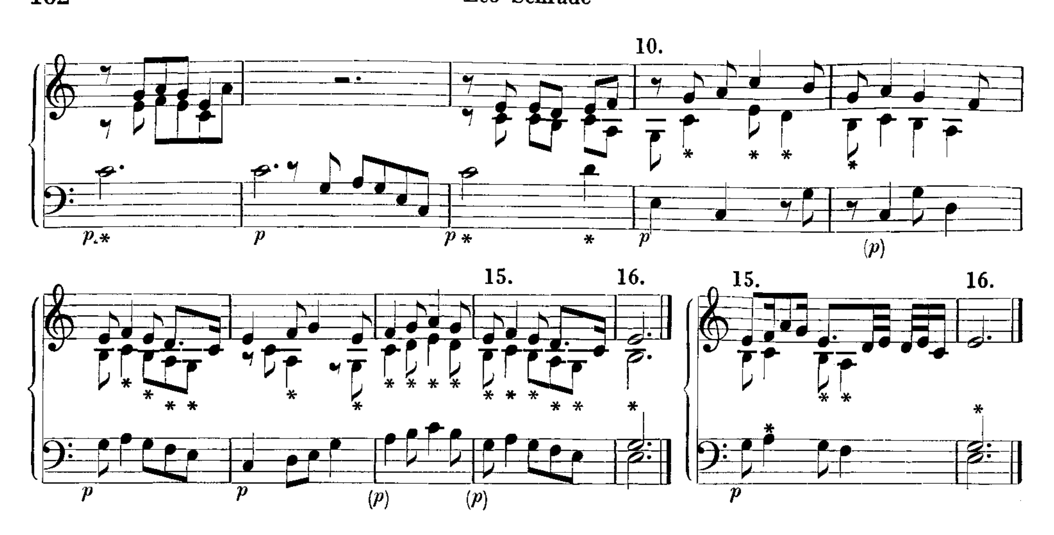
220. 223.



Kyrieleyson pascale

„Kyrieleyson pascale", fol. 84





Kyrieleyson Angelicum

„Kyrieleyson Angelicum“, fol. 84

5. 10. 15.
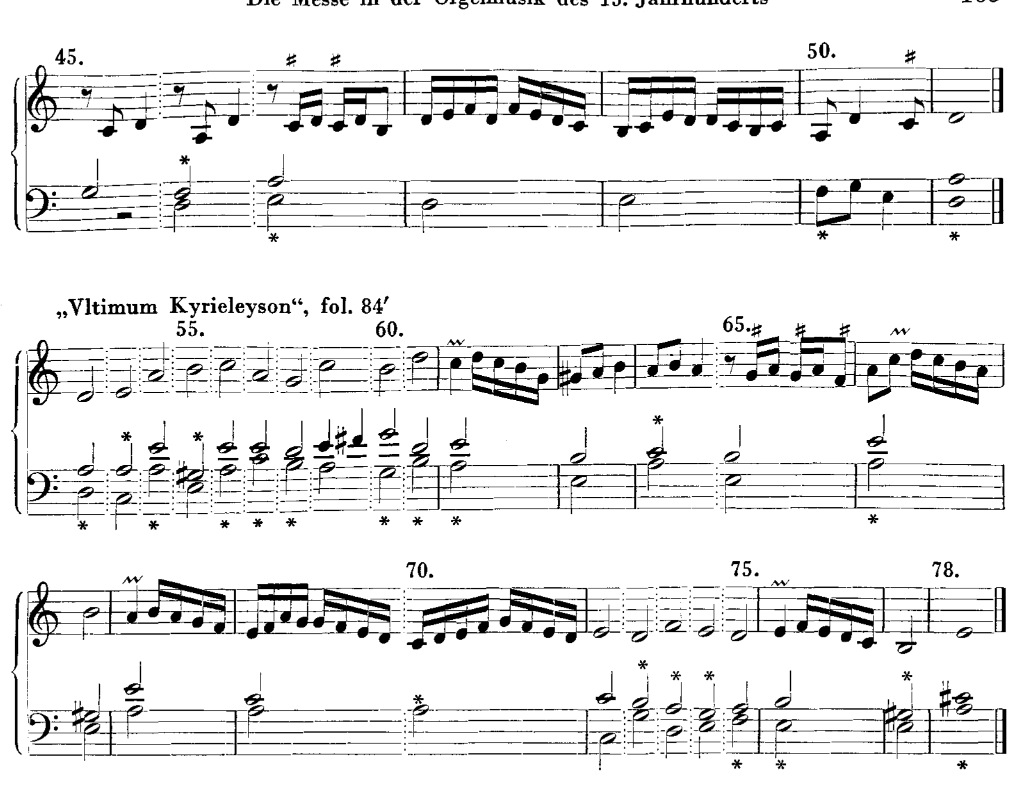
20. 25.

¹) Vorzeichen des Originals ist zu streichen
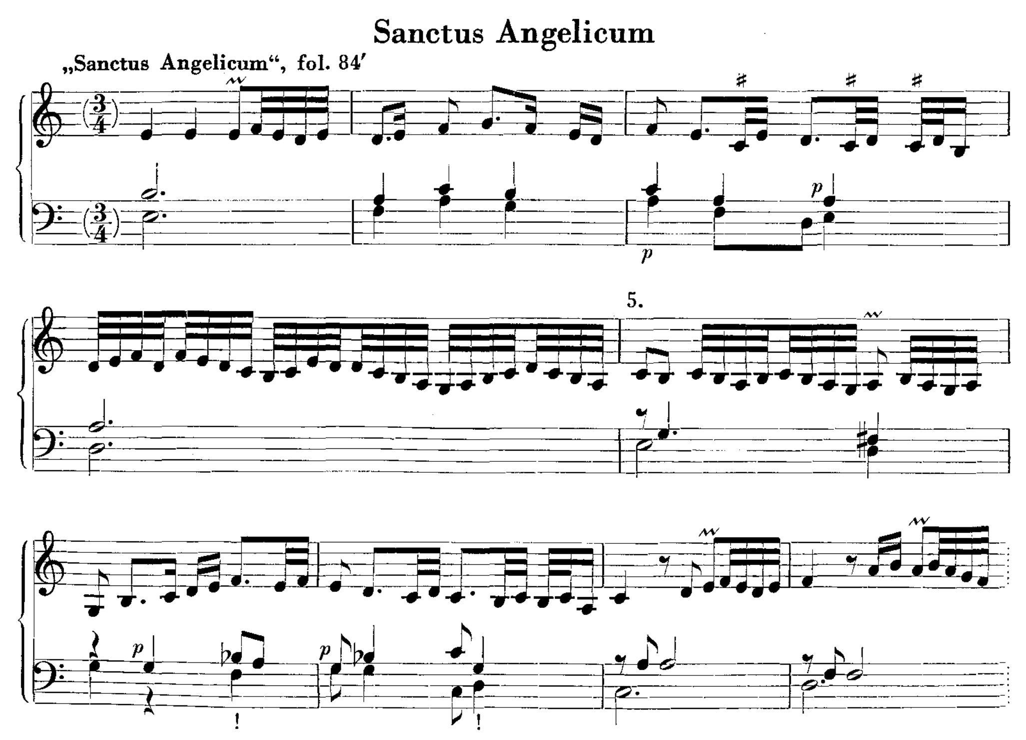
„Christe eleyson“, fol. 84
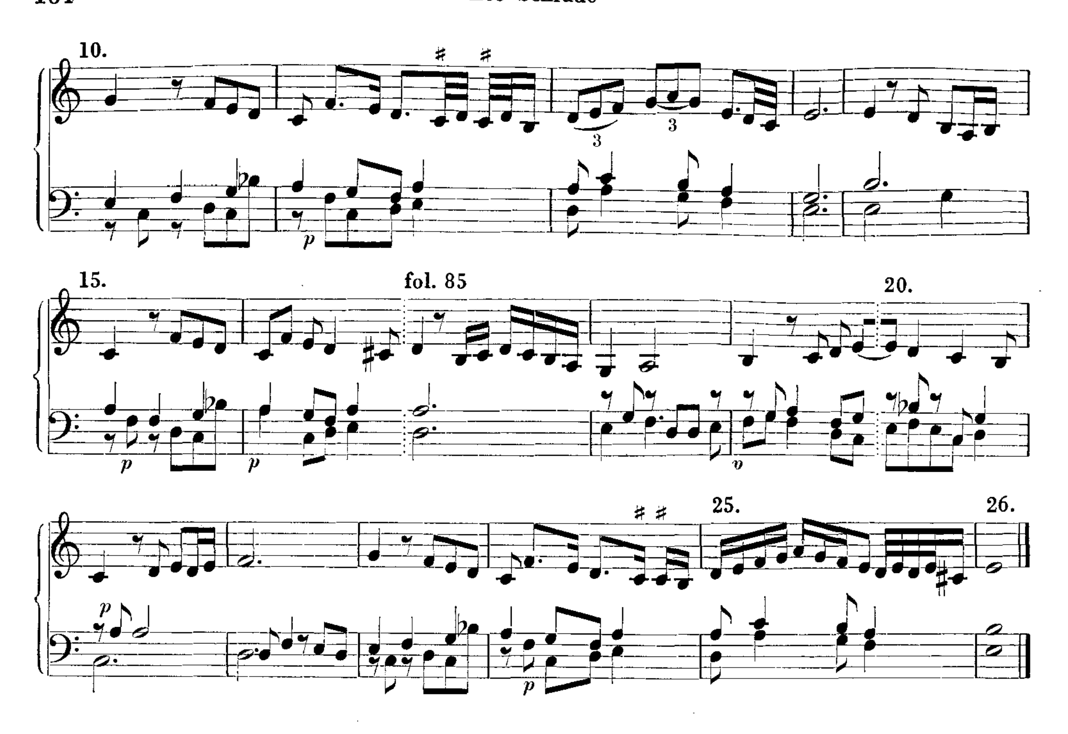
30.

35. fol. 84′ 40.



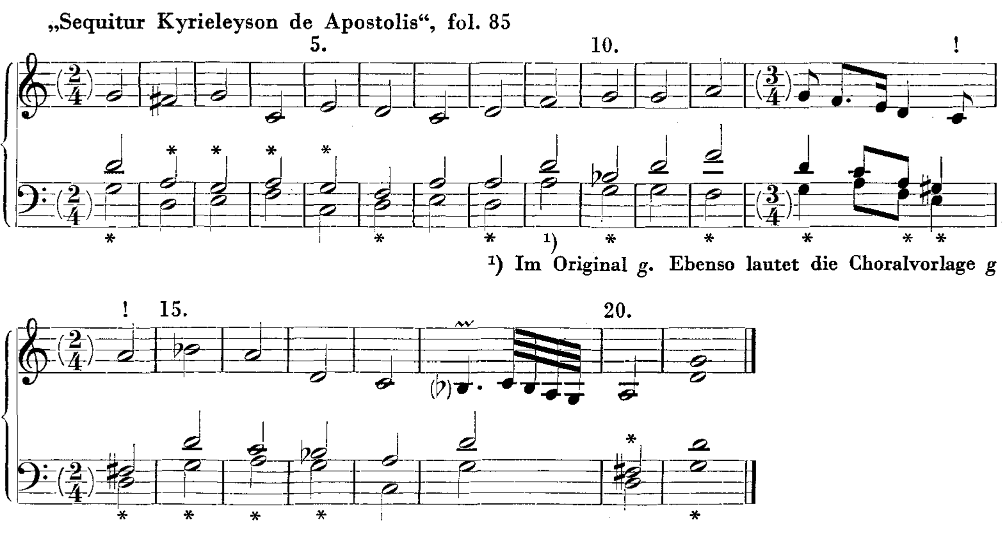
Sanctus Angelicum
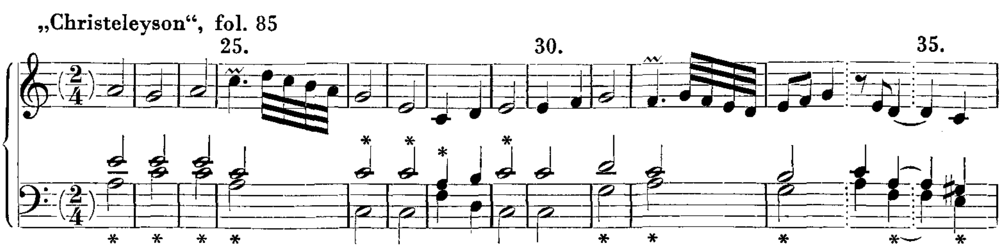




Kyrieleyson de Apostolis
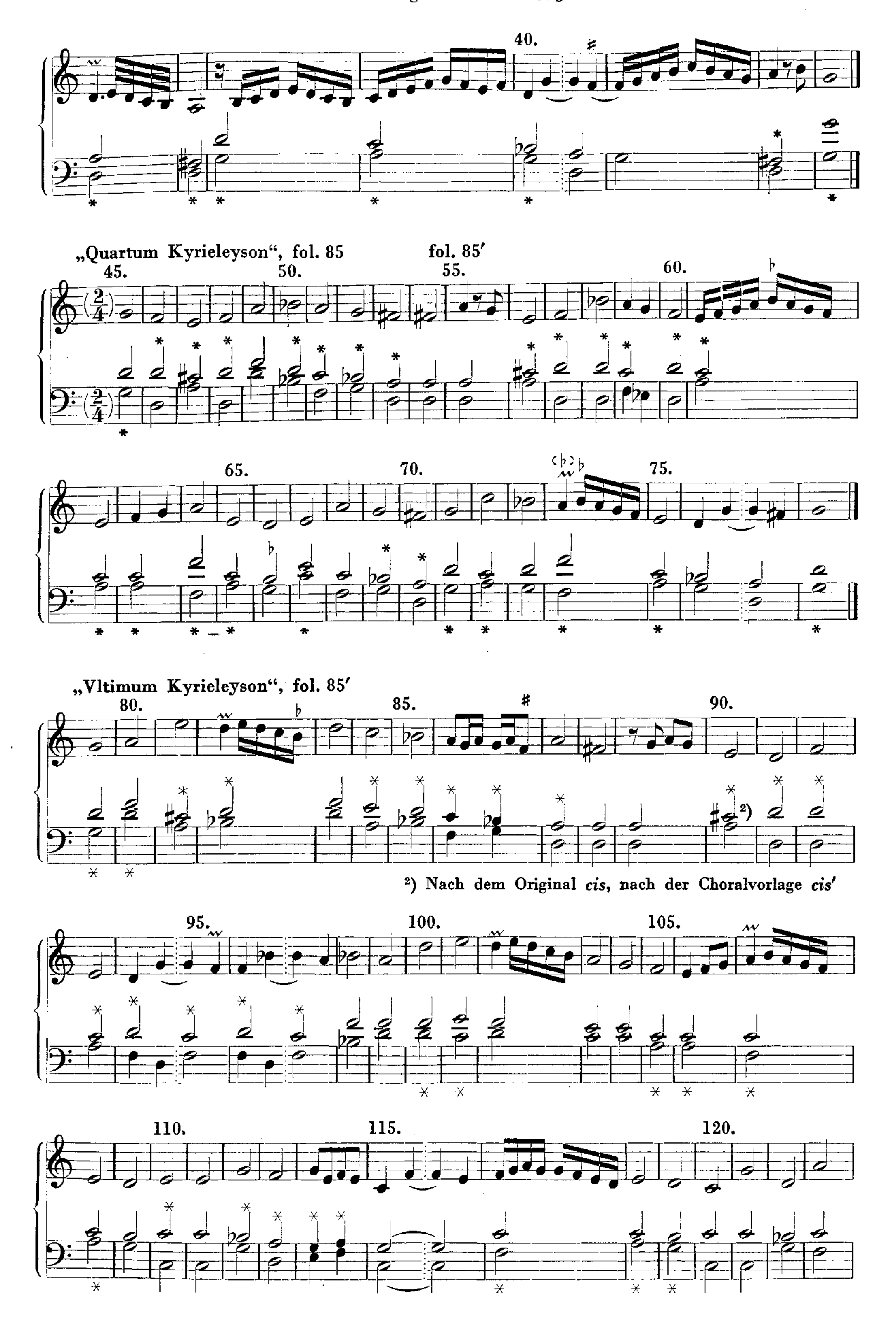
„Sequitur Kyrieleyson de Apostolis", fol. 85
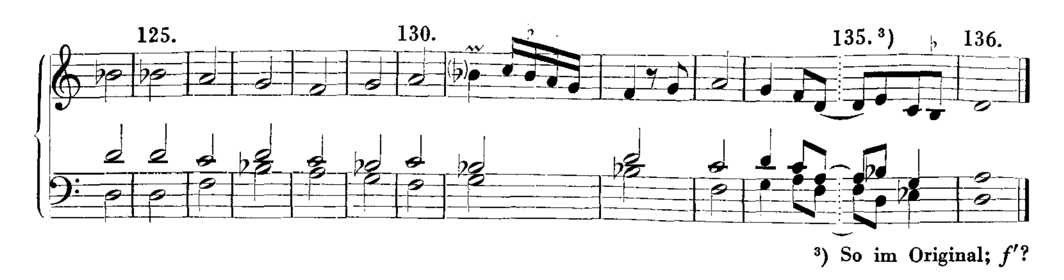


[1]) Im Original *g*. Ebenso lautet die Choralvorlage *g*

„Christeleyson", fol. 85





²) Nach dem Original *cis*, nach der Choralvorlage *cis'*
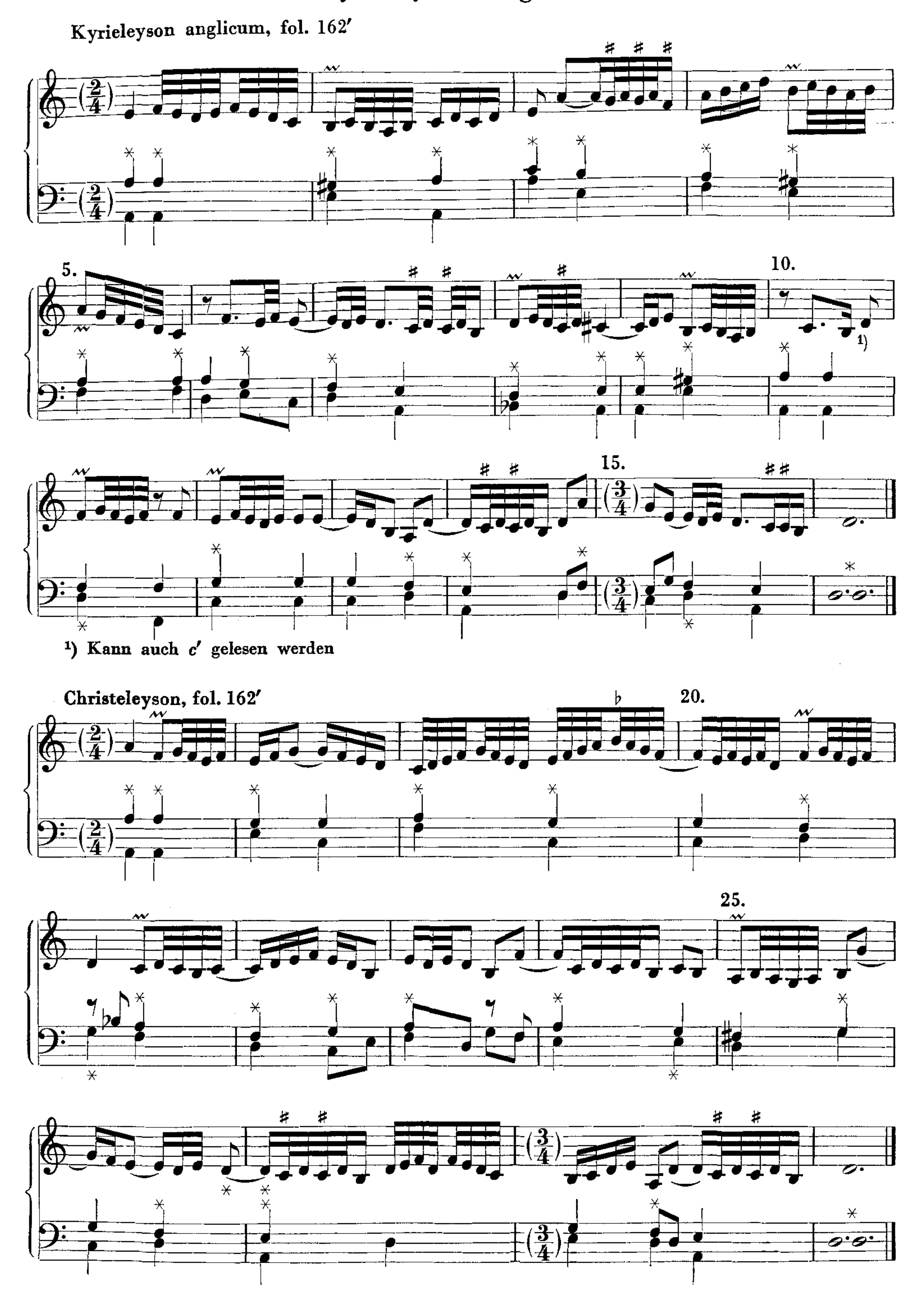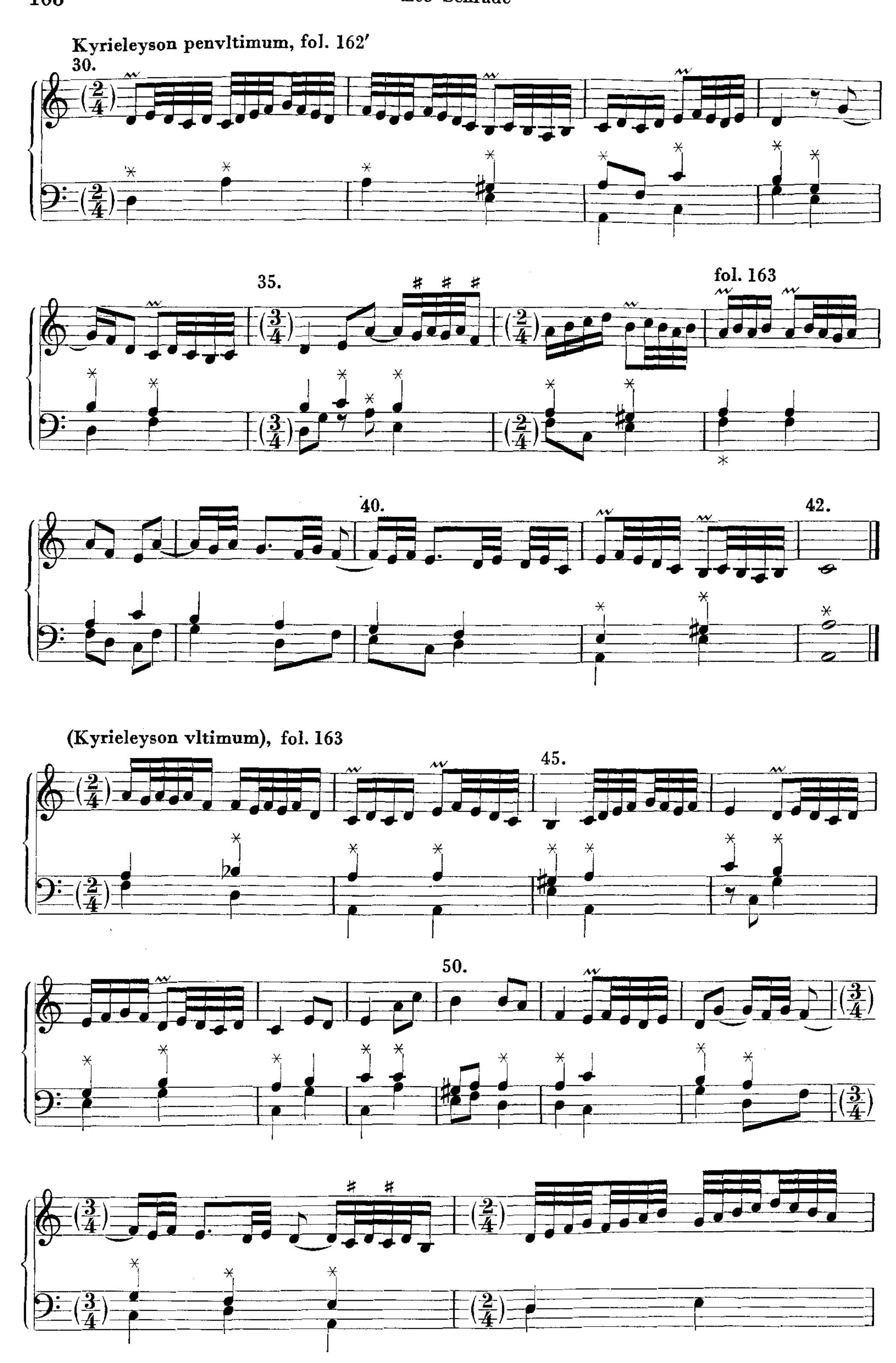


3) So im Original; *f′*?

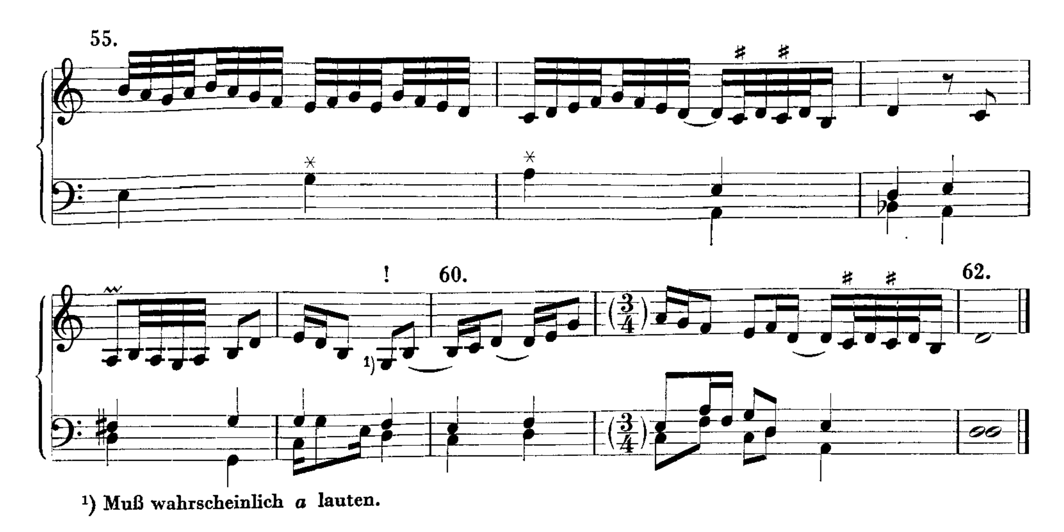
Patrem omnipotentem

„Patrem omnipotentem“ fol. 120′

Kyrieleyson Anglicum




Kyrieleyson penvltimum, fol. 162′
30.
35.
fol. 163
40.
42.
(Kyrieleyson vltimum), fol. 163
45.
50.



[1]) Muß wahrscheinlich *a* lauten.

Kritischer Bericht

Summum Sanctus

1. Zur Kennzeichnung des „Auftaktes“ sind die Pause des unteren Systems und der punktierte Tabulaturstrich ergänzt. In allen vier Abschnitten haben die Auftaktnoten die Form: .

2. Takt 1: der Buchstabe ist als Majuskel-G zu lesen, obschon Zweifel bestehen, ob G oder S vorliegt. (S = sine = Pause; analog dem Ms. Add. 28550 des Br. Museum.) Die Fassung der Choralmelodie verlangt indessen G.

3. Takt 2: Unterstimme als Doppel-*c* notiert; Oktavunterscheidung.

4. Takt 8/9: Oberstimme: Takt 8/9 haben keinen Tabulaturstrich; die erste Note hat die Form ; sie ist dem Werte nach eine Semibrevis, verbunden mit einer Verzierung; die letzte Note — Takt 9 — hat die Form . Unterstimme: für Takt 8/9 ist nur ein *g* aufgezeichnet.

5. Takt 22: Note der Oberstimme hat die Form .

6. Takt 25/27: Unterstimme: Buchstabe in Takt 25 und 27 mit Oktavunterscheidung als Doppel-*c* notiert, in Takt 26 dagegen das Doppel-*d* versehentlich fortgelassen. Dieselbe Oktavunterscheidung vermittels des Doppel-*c* im Takt 32.

7. Takt 31: Unterstimme: Der Buchstabe A weicht in seiner Schreibart von der gewöhnlichen Form ab, an anderer Stelle der Handschrift in der ersten Komposition ebenso gebraucht.

8. Takt 34: Oberstimme, vorletzte Note *c'* hatte ursprünglich die zur Bezeichnung des Kreuztones nach unten gezogene Cauda, die dann vom Schreiber ausgestrichen ist.

9. Takt 38: die Finalnote hat die Form |▪|. An dieser Stelle ist ein Schreibfehler anzunehmen. Die geschwärzte Brevis hat im Original eine (Erhöhungs-) Cauda nach unten und ist ein *d'*. Da eben diese Notenform als *fis* auf fol. 56'

und 57 der Handschrift vorkommt, als *dis'* hier aber nicht gelesen werden kann, muß entweder die Originalnote *d'* eine große Terz höher gesetzt werden (was in der vorliegenden Ausgabe auf Grund des stilistisch sehr beliebten Terzschlusses geschah), oder im Original ist die Erhöhungscauda zu streichen.

10. Takt 39: in der Unterstimme steht das Zeichen ⸸, das in gleicher Form bereits auf fol. 56' auftritt, das aber — wenigstens paläographisch — als Buchstabe nicht gedeutet werden kann. Dennoch liegt eine Tonbezeichnung vor, die aus dem Choral-Cantus firmus zu entnehmen ist, abgesehen davon, daß der Cantus firmus-Beginn mit *b* — das Zeichen als Pause gedeutet —sich von selbst ausschließt. Daher kann nur eine der für die Paläographie des 15. Jahrhunderts so bezeichnenden Abweichungen der Buchstabenform — in diesem Falle ein Majuskel-A — angenommen werden.

11. Takt 42: letzte Note der Oberstimme hat eine nach unten gezogene Cauda, die aber vom Schreiber wieder gestrichen ist.

12. Takt 43/44: der Tonbuchstabe *a* ist für beide Takte nur einmal aufgezeichnet. Wir setzen einen Bindebogen, zumal auch der Tabulaturstrich zwischen den Takten fehlt.

13. Takt 48: die Note der Oberstimme hat die Form ♦.

14. Takt 49/50: das Original notiert hier die drei letzten Noten der Oberstimme (*h-c'-h*) in der Folge ♦ ♦ ♦. Offenbar handelt es sich um eine ornamentierte, in Kodex B einzigartige rhythmische Schreibung, zumal das *g* der Unterstimme auch unter das Schluß-*h* gesetzt wird, der Abschnitt 49 also mit der Note *c'* schließen muß. Fast immer tritt die Note ♦ in einem Zusammenhang auf (bisher nur als Schlußnote), in dem ihr ein größerer Wert zukommt als der einer Semiminima. Daher haben wir sie hier als eine augmentierte Minima (unverkürzt) gedeutet, während die Paumann-Handschriften Stellen wie ♦ ♦ oft als ♩. ♪ bringen. Für diese Deutung besteht hier jedoch keine letzte Sicherheit. Denn die ♦-Note würde an gleicher Stelle verschiedene Bedeutung haben: 1. ♦ = augmentierte Minima (Takt 49); 2. ♦ = ornamentierte Schlußbrevis (Takt 48 und 50). Da wir das letzte *h* aus der Formel ♦ ♦ ♦ abgesondert haben, ist natürlich auch der Tabulaturstrich nach Takt 49 ergänzt.

Credo

1. Takt 1: der Buchstabe der Unterstimme ist — ohne Oktavunterscheidung — als Majuskel geschrieben.

2. Takt 10/11: die Schlußnote ist hier vom Takt 10 durch einen kleinen, durch ein Spatium gehenden „Distinktionsstrich" getrennt, der sich in der ganzen Handschrift nur noch einmal auf fol. 57' findet. — Die Nota finalis hat die Form ■.

3. Takt 19: hier bricht die Komposition ab; die Unterstimme in Takt 18/19 ist nicht mehr notiert.

Kyrie de Sancta Maria Virgine

Hier wie in andern Kompositionen des Buxheimer Orgelbuches werden die Tabulaturstriche ohne jede „taktische“ Ordnung gesetzt. Gruppen, die musikalisch eine Einheit bilden, werden ohne Tabulaturstriche bildlich zusammengefaßt, wie etwa im Kyrie bei der Periode Takt 4—8 ein Tabulaturstrich nicht gesetzt ist. „Fehlende“ Tabulaturstriche werden durch gestrichelte Linien kenntlich gemacht. Um den Revisionsbericht nicht zu sehr zu belasten, werden ganz offenkundige Schreibfehler ohne Erwähnung verbessert.

Takt 7/8: fehlt die Pedalbezeichnung; doch ist anzunehmen, daß das „*p*“ in Takt 6 (bei *e*) für den ganzen Abschnitt gilt. Das „*p*“ fehlt in der Pedalstimme ferner in den Takten 18, 19, 20, 21, 22/23, bei den Noten *c*, *d*, *g*, *d*, *c*, *d*, *a*, dazu bei der Schlußnote *d*.

Takt 1 ff.: in der Oberstimme sind am Anfang und im weiteren Verlauf (Takt 9 ff.) über die dem Werte nach genau bestimmte Brevis-Figur noch zwei Wertpunkte gesetzt, wie sie in den Buchstabenstimmen zur Bezeichnung der Rhythmik üblich sind. Jedoch geschieht dies nicht regelmäßig.

Christe: Takt 25: erste Note der Oberstimme notiert als ♦. J. Wolf, Handbuch der Notationskunde II, Leipzig 1919, 18 interpretiert diese Figur als Mordent. Das Pedal-A ist als Majuskel notiert; eine Oktavunterscheidung liegt nicht vor. Das „*p*“ fehlt in Takt 26 bei *g*, Takt 28 bei *g*, Takt 36 bei *f*, Takt 37 bei *a*, Takt 45 bei *a*, gilt aber jeweils für den ganzen Abschnitt.

Kyrie ultimum: Unterstimme Majuskel-A, ohne Oktavunterscheidung

Takt 65: die Bindung über den Taktstrich ist derart notiert, daß in der Oberstimme die Brevis von dem Tabulaturstrich durchschnitten wird und links und rechts des Tabulaturstriches je ein Punkt gesetzt ist. Die übrigen Bindebögen sind natürlich nach der neuen Taktanordnung hinzugefügt.

Gloria de Sancta Maria Virgine

Takt 12: Am Ende von fol. 81′ fehlt offenbar der Tabulaturstrich.

Takt 40: Der Rhythmus der Oberstimme lautet ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦. Es ist wohl ein Schreibfehler anzunehmen.

Takt 48: Die Bindung in der Unterstimme von Takt 48 zu Takt 49 ist derart notiert, daß über dem *c′* die Zeitwerte Punkt und Strich (. |) gesetzt sind.

Takt 58: In der Unterstimme scheinbar ein Strich als Pausenzeichen und danach *a* mit zwei Punkten gesetzt. Wir haben diesen Strich zu dem *f′* der Oberstimme bezogen und infolgedessen als Erhöhungszeichen gedeutet.

Takt 60: Das *d* der Unterstimme ist im Original als *d′* notiert. — Vor der Schlußnote fehlt übrigens der Tabulaturstrich.

Abschnitt 61: Im zweiten Teil hat sich als notwendig erwiesen, die originalen Tabulaturstriche beizubehalten. Eine Gruppierung nach einer taktischen Ordnung mit einer durchgängig festen rhythmischen Formel ist ohne wesentliche Eingriffe nicht möglich. Warum z. B. im ersten Teil des Gloria eine Art „taktischer“ Ordnung durchgeführt ist, an dieser Stelle jedoch nicht mehr, dafür wissen wir eine wirk-

liche Erklärung vorerst nicht zu geben. — Obschon eine „Taktfolge“ also nicht vorliegt, zählen wir die Abschnitte laufend durch. Gerade dieser zweite Teil ist für die rhythmisch freischwebende Bewegung der Orgelkomposition bezeichnend.

Abschnitt 72: In der Unterstimme ist das dritte *d* ursprünglich als *d'* aufgezeichnet, die Oktavunterscheidung ist aber ausgestrichen. — Vor der Schlußnote fehlt der Tabulaturstrich. — Bei den Schlußtönen findet sich zwischen dem *g* der Unter- und dem *d'* der Oberstimme noch eine besondere Tonaufzeichnung ohne diastematische Festlegung, und zwar nicht als abstraktes, rhythmisches Zeichen, sondern in der Form der Notenfigur (wie in der Oberstimme); dieser Ton ist wohl als *h* zu lesen.

Takt 74: In diesem Teile ist wieder ein einheitliches rhythmisches Maß in der Übertragung zugrunde gelegt. — Die Unterstimme zeigt Majuskel-G; doch besteht — an Hand des Cantus firmus — keine Oktavunterscheidung.

Takt 99: Gegen die Wahl einer rhythmischen Einheit auch in diesem Teile lassen sich schwere Bedenken nicht unterdrücken. Dem Charakter der Rhythmik wird die Zusammenfassung durch die Tabulaturstriche wirklich gerecht, während die „Taktstriche“ die musikalische Struktur zerstören. Man beachte die in der Tabulatur höchst sinnvollen Gruppierungen bei Takt 100ff., 110ff., 117ff., 123ff. Die taktische Ordnung zerstört diese bildhaften Einheiten. Im übrigen mußte infolgedessen auch eine „Korrektur“ vorgenommen werden. In der Tabulatur sind im Takt 126/127 die beiden Läufe zu einer Gruppe zusammengefaßt, so daß folgende originale Ordnung vorliegt: ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ | ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ | ♦ | (Takt 123—127).

Takt 99: Die Unterstimme hat die Folge: *F e f d c*. In der Übertragung ist *d'* gestrichen.

Takt 106: Die Pausen sind original.

Takt 129: Der Anfang der Oberstimme lautet: ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ . Der Schreibfehler kann auch durch Ergänzung eines Tones beseitigt werden.

Takt 146: Hinter Takt 146 fehlt der Tabulaturstrich.

Takt 152: In der Unterstimme *d* im Werte verdoppelt, da Original nur einen Punkt über dem Buchstaben hat.

Takt 157: Auch hier ist *e'* in der Unterstimme verdoppelt; es fehlt ein zweiter Punkt.

Takt 160: Die Aufzeichnung in Majuskelbuchstaben ist nicht mit einer Oktavunterscheidung verbunden, weder hier noch in Takt 168 noch an früheren Stellen.

Kyrieleison pascale

Offenbar gilt das Pedalzeichen immer für den ganzen Abschnitt. Takt 9 hat nur ein „*p*“, ebenso Takt 10. In Takt 11 fehlt es ganz. In der Übertragung ist es ergänzt. Ebenso fehlt „*p*“ in Takt 14/15 und dem Schlußakkord.

Takt 8: Das Pausenzeichen der Oberstimme ist als Strich durch ein Spatium mit drei danebengesetzten Punkten notiert. (⁝).

Takt 16: Der Schlußakkord ist so aufgezeichnet, daß *e* und *g* in Buchstaben, *h* und *e'* im System als Notenfiguren (geschwärzte Longa) stehen.

Takt 15/16: sind in doppelter Fassung notiert, angegeben durch „vl sic“.

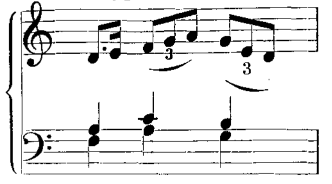
Kyrieleison Angelicum

Takt 26: In der Unterstimme nacheinander Majuskel- und Minuskel-*a*. Angesichts der Tatsache, daß die Majuskelschrift oft nur zur Kennzeichnung der Initialen gebraucht wird (so auch in der vorliegenden Komposition Takt 1), möchte auch hier eine Oktavunterscheidung nicht vorgenommen sein.

Takt 61: Die Buchstaben der Unterstimme lauten *d* und *h* in der kleinen Oktave. Bei *d* liegt wahrscheinlich Schreibfehler vor; wir übertragen *d'*.

Sanctus Angelicum

Takt 2: Am Anfang des 5. Systems auf fol. 84' — das Sanctus beginnt auf dem 4. System — ist ein Takt vorweggenommen und mit „vl sic“ bezeichnet. Die Fassung lautet:



Sie kann sich nur auf Takt 2 beziehen.

Takt 3: In dieser Komposition wird die Bezeichnung „*p*“ immer nur vor den Ton gesetzt, vor dessen Buchstaben sie im Original steht.

Takt 10: Das *b* gehört sicher der kleinen Oktave an.

Takt 11: Die Buchstabenstimme hieß ursprünglich *p* | *g b g*. Sie ist ausgestrichen, unter der Zeile ist die Korrektur eingesetzt.

Takt 12: In der Oberstimme liegt — trotz der stereotypen Klausel — ein Schreibfehler vor. Den beiden Triolen folgt im Original die Stelle: ♦· ♦♦♦.

Takt 25: Notierung der Oberstimme lautet: ♦♦♦♦ ♦♦♦♦· ♦♦♦♦♦ .

Kyrie de Apostolis

Die Festlegung auf einen Zwei- oder Dreitakt ist nicht ohne weiteres durchzuführen. Takt 13 berechtigt noch nicht, auf den ganzen Abschnitt zu schließen, zumal gegen Takt 13 der Rhythmus von Takt 19 zu halten wäre. In der Übertragung haben wir uns für den Zweiertakt entschieden.

Im Ganzen ist die Aufzeichnungsart hier eine völlig andere wie bei den vorausgegangenen Meßsätzen. Es ist hier nicht der Ort, diese Notation ausführlich zu beschreiben. Auf Einzelheiten wird in gegebenem Falle hingewiesen.

Takt 2: Bei Erhöhung (und auch bei Erniedrigung) wird hier die nach unten geführte Cauda noch durchstrichen.

Takt 7: Von da ab sind die Notenfiguren der Oberstimme nicht mehr geschwärzt. Schwerwiegende Änderungen treten dadurch nicht ein. Nur die kleinen Werte erscheinen in anderer Form. Semiminima vorher ♦, jetzt ♦; Fusa vorher ♦, jetzt ♦.

Takt 19: Die Oberstimme ist in diesem Abschnitt folgendermaßen notiert: ◊ ♦♦♦♦. Während bisher die Figur ♦ , eindeutig im rhythmischen Wert, als

Mordent gelesen werden konnte, scheint hier bei feststehender ornamentaler Bedeutung der Zeitwert, den diese Figur vertritt, zu schwanken. Falls man annimmt, daß die oben notierte Tonfolge als Gesamtkomplex den Wert einer Brevis verkörpert, so wird die Figur rhythmisch zu dehnen sein. In der Übertragung ist ihr daher der Wert einer punktierten Semibrevis gegeben worden.

Takt 21: Die Schlußtöne in der Oberstimme sind notiert: .

Takt 25: Vgl. Takt 19.

Takt 32: Oberstimme ist notiert , so daß die erste Figur als Erhöhung gedeutet werden könnte. Wahrscheinlich liegt aber doch Schreibfehler vor.

Takt 36: Vgl. Takt 19 und 25, sowie 32.

Takt 74: Vgl. Takt 32. Die Aufzeichnung ist hier ähnlich, wenn auch schwerlich an dieser Stelle eine Erniedrigung (as) gelesen werden kann. Oberstimme lautet: .

Takt 82: Oberstimme wie in Takt 74, doch erste Notenfigur deutlich als .

Takt 90: Die Übertragung des *cis* ist original. Wahrscheinlich ist aber *cis'* gemeint.

Takt 95: In der Oberstimme ist *f'* deutlich als notiert. Es ist ein Mordent zu lesen.

Takt 102: Vgl. Takt 82 für die Oberstimme.

Takt 107: Vgl. Takt 102 für die Oberstimme.

Takt 117: In der Unterstimme ist das *f* mit den rhythmischen Zeichen ·|| über dem Buchstaben versehen.

Takt 131: Vgl. Takt 102 und 107 für die Oberstimme. Allerdings ist hier das *b'*, d. h. die Erniedrigung, nicht besonders gekennzeichnet.

Patrem omnipotentem

Auch diese Komposition gibt schon im Notationsbild den besten Beweis für die freischwebende Rhythmik der nur durch Tabulaturstriche in größeren Perioden zusammengefaßten Gruppen. Eine „taktische" Einteilung verändert das Bild.

Takt 1: In der Oberstimme muß ein rhythmischer Schreibfehler vorliegen.

Takt 5: Ist kaum noch kenntlich, da über Noten und Buchstaben ein breiter Streifen geht, der sich bis zur Mitte der Seite herunterzieht.

Takt 11: Den Noten ist ein selbständiger Taktraum gegeben, obschon die Notierung nur eine Semibrevis mit Fermate aufweist. Ebenso Takt 13.

Takt 16: Longa als Notenfigur.

Takt 21: Schlußnoten haben die Gestalt: (Oberstimme).

Kyrieleison Anglicum

Diese Kyrie ist durchweg ohne Tabulaturstriche aufgezeichnet. Es steht am Ende der Handschrift, deren letzte Faszikel von einer anderen Hand geschrieben sind.

Takt 1: In den Buchstabenstimmen sind die beiden ersten Töne mit Majuskel- und Minuskel-*a* geschrieben. Ob eine Oktavunterscheidung gemeint ist, läßt sich schwer sagen. Jedenfalls bezeichnet das Majuskel-*A* nicht die tiefere Oktave. Die höhere Stimme ist durchweg zuunterst notiert. Das Majuskel-*A* steht in der untersten Reihe und hebt sich nur als Initiale heraus. Ebenso bei den Anfängen der übrigen Kyrieteile. In der Übertragung ist trotzdem die Oktavunterscheidung gewählt, die aber in der Handschrift nicht ohne weiteres begründet ist. Denn im weiteren Verlauf der Komposition ist z. B. stets doppeltes *a* gesetzt, ohne die verschiedenen Oktaven zu kennzeichnen (so gleich in zweiten Teil des ersten Taktes). Aus Gründen des Satzes ist auch häufig das *A* der großen Oktave gewählt worden, obschon es nur als Minuskel-*a* geschrieben ist. Hinsichtlich der Oktavtrennung wird allein *c'* bezeichnet.

Takt 9/10: Die Oberstimme lautet im Rhythmus (*cis'*, *d'*, *e'*), eine Stelle, die kaum anders gemeint sein kann, als es die Übertragung zeigt.

Takt 15: Der Übergang zum $^3/_4$-Rhythmus ist in der Handschrift nicht besonders kenntlich gemacht, zumal ja die Tabulaturstriche fehlen.

Takt 19: Der Übergang von Takt 19 zu Takt 20 ist rhythmisch in der Oberstimme unklar notiert, die Interpretationsmöglichkeit jedoch eindeutig.

Takt 28: Vgl. Takt 15.

Takt 35: Vgl. Takt 15 und 28.
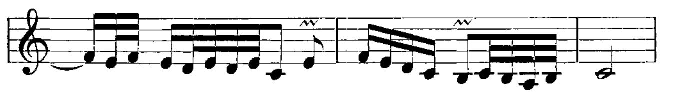
Takt 36: Am Ende von fol. 162' steht am rechten Rande unten „ ad vltimum". Das gilt als Hinweis für den Anfang des letzten Kyrieteiles. Vor dem zweiten System auf fol. 163 steht dieses Zeichen; eine besondere Überschrift ist über den Kompositionsteil nicht mehr gesetzt.

Takt 37: Die Oberstimme ist notiert.

Takt 40/42: Die Oberstimme ist in diesen Takten — rhythmisch — in folgender Weise geschrieben:



Danach müßte die Stelle zu übertragen sein



Offenbar liegt aber ein Schreibfehler vor; bei der letzten Note der ersten Gruppe müßte das Fähnchen gestrichen und die ersten Noten von Takt 41 müßten mit doppelten Fähnchen versehen werden.

Takt 44: Vgl. zur Figur der Oberstimme Takt 37.

Takt 53: Vgl. Takt 15, 28, 35.

Takt 61/62: Die Töne der Oberstimme heißen im Original *fedcdhahahgh*. Da diese Tonfolge eine der Tonart widersprechende Klausel ergeben und im Schlußakkord das *d* der Unter- mit dem *h* der Oberstimme zusammentrifft, muß ein Schreibfehler angenommen werden. Aus der Übertragung geht hervor, daß vor der ersten Note des Takt 61 der *c*-Schlüssel des Originals von der dritten auf die zweite Linie des Systems gesetzt worden ist.

Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts

Von Dénes v. Bartha, Budapest

II.

Die Texte

Um die Beschaffenheit der angeführten Quellen am konkreten Beispiel nachprüfen zu können, sollen hier drei größere und bezeichnende Abschnitte mit den erforderlichen kritischen Anmerkungen vorgelegt werden. Daß dabei der in den Hss. nachgewiesene Choraltraktat durchaus im Vordergrund steht, ergibt sich folgerichtig aus der grundsätzlichen Einstellung unserer Arbeit. Was nämlich in diesen Abhandlungen gedanklich wertvoll und im Hinblick auf die mittelalterliche Überlieferung typisch und aufschlußreich erscheint, gehört fast ohne Ausnahme in den Bereich der allgemeinen Musiklehre, der quaedam communia oder generalia (Pietzsch), nicht aber in den Kreis der praktischen Anweisungen. Jene allgemeinen Kapitel sind aber überlieferungsgemäß immer in die Behandlung der musica plana einbezogen, die somit nicht nur eine bloße praktische Chorallehre, sondern darüber hinausgehend auch die allgemein gedanklichen Grundlagen der Musik in sich begreift, also der musica mensurabilis gewissermaßen übergeordnet erscheint. Tatsache ist, daß die Theorie der musica plana der Mensuralmusik überall als Grundlage in den Quellen vorangeht[1]. Während die Mensurallehren zumeist am bloß Praktischen der Notenschrift, bestenfalls bei der Satzlehre, die aber verhältnismäßig selten erörtert wird, haften bleiben, sehen wir, daß die Choraltraktate keineswegs vor einer Darstellung der generalia artis musicae haltmachen, sondern gerade diese Fragen bewußt voranstellen und durcharbeiten.

Dies alles kann die Bevorzugung der Chorallehre in den folgenden Ausschnitten hinlänglich rechtfertigen. Allerdings wäre, um den Zusammenhang und die wohlabgewogene Anlage dieser Arbeiten allseitig kennen zu lernen, eine Wiedergabe des vollständigen Choraltraktats, wie er in den fünf oben beschriebenen hs. Quellen steht, wünschenswert gewesen. Hiervon mußte natürlich Abstand genommen werden, und zwar nicht allein räumlicher Rücksichten wegen. Zwei Varianten des Traktats liegen ja heute vollständig vor: diejenigen von *S*[2] und *T*[3], so daß wir uns hier recht wohl mit den drei charakteristischen Ausschnitten bescheiden können.

---

[1] Zu ganz entsprechenden Feststellungen ist Pietzsch (a. a. O., S. 104) in bezug auf das Speculum musicae gelangt, das somit — wenn es auch im einzelnen von den Schriftstellern des 15. Jahrhunderts auffallend wenig herangezogen wird (Pietzsch, S. 109) — im Gedanklichen doch für dieses Schrifttum offenbar weitgehend richtunggebend wurde.

[2] Bartha, Das Musiklehrbuch einer ungar. Klosterschule usw., S. 63—114.

[3] Bei C. III, 416ff.

Um aber die Stellung dieser Ausschnitte im Ganzen des Traktats klarzulegen, folge hier noch eine kurze Inhaltsübersicht[1]:

Prohemium (fol. 2a—5b)[2]:

2a Allgemeine Einleitung: die Würde der Musik.

2a Causa efficiens: inventores musicae.

3a Causa finalis: utilitas, necessitas et effectus musicae.

4b Causa materialis: definitio, divisio, partes musicae.

5a Causa formalis: ordo, modus et forma procedendi in praesenti tractatu[3].

Prima pars principalis executivi (5b—6b): Signa, voces et figura manus.

Secunda pars principalis executivi (6b—8a): 6b De cantuum divisione. 7a De clavium proprietatibus.

Tertia pars principalis executivi (8b—17b), quod sub se habet tria: 8b Mutationes vocum. 11b De modis seu formis musicae (Intervalle). 15b De naturis coniunctarum (mit einer ergänzenden Neumentabelle, die in *S* fehlt).

Quartum principale de tonorum agnitione (Tonarius, 18a—42a): 18a De tonis in genere: principia tonorum, principia Euouae, ambitus tonorum[4].

22b—39a: De tonis in specie: Euouae differentiae, litterae iniciales tonorum.

23a: Eingeschalteter Diskurs „de praeinceptione antiphonarum ante psalmos".

39a: De ultimo huius quarti principalis, id est de arsi et thesi (regulae de elevatione et depressione tonorum).

41a: De inventione et effectu tonorum (Tonartencharakteristik).

41b: De distinctione[5].

---

[1] Nach der Fassung und mit den Foliozahlen von *F*, mit kurzer Andeutung der wichtigeren Abweichungen in den anderen Hss.; die Varianten der Hs. *T* sind aber nicht namhaft gemacht worden, da diese einerseits mit ihrer großen Anzahl die Beschreibung sehr belasten würden, andererseits aber in C. III, 416 allgemein zugänglich sind.

[2] Die Titel der Abschnitte sind von mir aus dem betreffenden Text herausgehoben: die Originaltexte sind durchweg ohne Kapitelüberschriften und klare Gliederung geschrieben. Das Herausheben des Textanfangs neuer Abschnitte durch größere Schrift ist nirgends in den Hss. folgerichtig durchgeführt.

[3] Dieses Prohemium ist in den Hss. *F*, *M*, *B* und *S* ohne namhafte Abweichungen überliefert; *S* hat es um einige Sätze gekürzt, dafür aber Glossen und erklärende Sätze eingeschaltet, die in den anderen Hss. fehlen.

[4] Dieser allgemein einleitende Teil des Tonarius enthält u. a. verschiedene Figuren zur Erklärung der principia tonorum (Kreisfigur), der ambitus tonorum (acht Kreise, von denen je zwei sich überschneiden; vgl. Aribo, G. II, 205; Speculum musicae, C. II, 275—276; Anon. Basiliensis, VfM IX, 414; Gobelinus Person, KJ XX, 191. Bei Cotto in Gerberts hs. Vorlage fehlend, G. II, 246, aber in anderen Cottohss. vorhanden, vgl. Richter, Katalog Basel, S. 18—20) und der ambitus regulares et irregulares (Kreisfigur, vgl. Cotto, G. II, 255, Richter, Katalog Basel, S. 18—19, Speculum musicae, C. II, 264, Anon. Basiliensis, VfM IX, 408ff.). In den Hss. *B* und *S* fehlen diese Figuren; in *B* ist der Textteil unverändert (sogar die Hinweise auf die Figuren sind stehengeblieben); in *S* ist auch der Text entsprechend umgestellt und gekürzt.

[5] Dieser Tonarius (von fol. 22b an) mit den ergänzenden Einschaltungen (23a, 41a, 41b) ist in den Hss. nicht ganz gleichartig überliefert. In der Hs. *B* ist der ganze Abschnitt auf sechs Blätter zusammengedrängt; die Einschaltungen fehlen durchaus. In *S* ist der Tonarius ungekürzt; dagegen fehlen die abschließenden Diskurse 39a, 41a, 41b. In *T* ist der einleitende Teil (22b, de tonis in specie) stark gekürzt und verändert; auch die Diskurse 23a, 39a, 41a, 41b fehlen durchaus.

Zur Quellenfrage und Zusammenstellung dieses Teils sei auf die zusammenfassende Arbeit von F. X. Matthias hingewiesen[1], der die Fassung des Tonarius in *T* (Anonymus XI) als Johannes Cotto nachgebildet erwiesen hat. Über Ähnlichkeiten in der Formulierung und in der Auswahl der herangezogenen Choralbeispiele[2] habe ich einige vorläufige Bemerkungen gemacht[3]. Der Tonarius bildet gewöhnlich den Abschluß der Traktate; es ist bezeichnend, daß Nicolaus v. Capua[4] dem Tonar ein Explicit beifügt, selbst wo er danach noch weitere Ausführungen bringt.

Wir sehen, daß dieser Traktat mit seiner Gliederung in das Prohemium und vier principalia eine sehr klare und pädagogisch geschickte Stoffanordnung aufweist. Ähnlichkeiten der Anlage finden sich vor allem bei Simon Tunstede, der seinen im Wesen kompilatorischen Traktat geradezu „Quatuor principalia musicae" betitelt[5], und bei Hugo v. Reutlingen, dessen Flores musices ebenfalls eine „Dispositio quaternaria executivi" nebst Prohemium und Epilogus aufweisen[6].

Bevor wir uns nun dem Text selbst zuwenden, sei zum Schluß noch eine Quellenfrage aufgeworfen, die in der Literatur mehrfach zu Mißverständnissen Anlaß gegeben hat. Im analysierten Choraltraktat wird nämlich des öfteren[7] ein gewisser Johannes Hollandrinus als musiktheoretische Autorität und als Verfasser einer Reihe pädagogisch recht geschickter Merkverse (ungereimte Distichen) angeführt. Dieser unbekannte Hollandrinus hat schon die Aufmerksamkeit H. Riemanns auf sich gezogen, der[8] ihn mit dem vermuteten Autor der Summa musicae[9] G. III, 189, (Johannes de Muris Normannus) gleichsetzen möchte, mit der Begründung, daß die mit Hollandrinus gezeichneten Merkverse bei Anonymus XI wie eine Fortsetzung und Ergänzung der bekannten Memorierverse in der Summa anmuten. Daß diese Begründung nicht zu Recht bestehen kann, habe ich schon a. a. O.[10] nachgewiesen, mit der Feststellung, daß die zwei Arten Verse durchaus verschieden gestaltet sind, und daß keine einzige Zeile der bei Anonymus XI angeführten Verse in der Summa nachweisbar ist. O. Ursprung dagegen, der diesem Beweis durchaus beipflichtet[11], möchte Hollandrinus mit Cotto identifizieren[12]. Daß dies nicht angängig ist, geht aus folgenden Tatsachen unzweideutig hervor: erstens ist keine einzige Zeile der Hollandrinuszitate bei Cotto wiederzufinden; Cotto bietet überhaupt keine Merkverse der Art, wie unsere Quellen sie unter Hollandrinus'

---

1 Die Tonarien, Diss. Leipzig 1903. Weiter ausgeführt: Der Straßburger Chronist Königshofen als Choralist, Diss. Straßburg 1903.

2 Mit Pseudo-Aristoteles (Lambertus), vgl H. Sowa: Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat 1279, Kassel 1930, S. XVII, und W. Odington, C. I, 218—234.

3 a. a. O., S. 49.

4 Lafage, Diphthérographie, S. 327.

5 C. IV, 200—298.

6 Vgl. die zit. Ausg. von Beck, S. 18. Überhaupt müssen die Beziehungen Hugos v. Reutlingen zu dieser Handschriftengruppe noch des näheren untersucht werden.

7 Nach der Fassung *S* gezählt zwölfmal.

8 Geschichte der Musiktheorie², S. 286.

9 Diese Arbeit wird heute ihrem Ursprung nach nach Deutschland verlegt, vgl. Pietzsch, S. 35, 100. Besseler, AfM VIII, 207.

10 Das Musiklehrbuch usw., S. 38.

11 ZMW XVII, 112.

12 Gestützt auf die Bemerkung bei Matthias: Die Tonarien, S. 55, Königshofen als Choralist, S. 88.

Namen zitieren. Wo unsere Hss. aus Cotto schöpfen, da geben sie entweder gar keinen Autornamen an, oder aber sie nennen ihn einfach Johannes[1]; sie wissen also sehr wohl zwischen Johannes (Cotto) und Johannes Hollandrinus zu unterscheiden; im Tonarius z. B., der ganz nach Cottos Vorbild gestaltet ist, wird Hollandrinus gar nicht erwähnt. Vor allem läßt es aber die Verfasserschaft Cottos chronologisch unmöglich erscheinen, daß in den Hollandrinus zugeschriebenen Merkversen u. a. auch der Tätigkeit von de Muris gedacht wird[2].

Übrigens sei hier darauf hingewiesen, daß die Behauptung, Cotto sei ein Niederländer gewesen, auf einer datenmäßig gar nicht belegten Annahme Kornmüllers[3] beruht, der jenen „venerabilis Anglorum antistes Fulgentius", an welchen Cotto den Prologus seiner Musica richtet[4], im flämischen Kloster Aldeghem identifizieren zu können vermeinte. Diese Ansicht ist aber keineswegs durchgedrungen, so daß wir bis auf weiteres Cotto als einen Engländer zu betrachten haben. Dabei möchte ich auch darauf hinweisen, daß ein von Mettenleiter mitgeteilter Traktat des 13. Jahrhunderts[5] ein unbezweifelbares Cotto-Zitat mit den Worten einleitet: „Sicut probat Johannes Anglicus in musica sua".

Schließlich sei noch einiges zur Textausgabe vermerkt. In der linken Spalte ist der Text der Hs. *F* ohne jede Änderung des Wortlauts oder jeglicher Korrektur mitgeteilt. Die Orthographie der Ausgabe weicht nur insofern vom Original ab, als da v und u (der leichteren Lesbarkeit halber) regelmäßig auseinandergehalten wurden. Die zumeist sehr starken Abkürzungen und Zeichen sind selbstverständlich aufgelöst und die (durchweg ohne Folgerichtigkeit und Klarheit gehandhabte) Interpunktion stillschweigend ergänzt worden. Im Original ist der Text fortlaufend geschrieben; die Gliederung in Absätze und Abschnitte stammt vom Herausgeber.

Die rechte Spalte gibt die abweichenden Lesarten der Hss. *M*, *B* und *S*. Um den Apparat nicht unnötig zu belasten, mußten wir auf die Mitteilung der Varianten von *T* verzichten, was umso unbedenklicher geschehen konnte, als ja dieser Text bei C. III, 416 allgemein zugänglich ist. Freilich hat die Textvergleichung ergeben, daß die Publikation Coussemakers sehr revisionsbedürftig ist. Da es uns aber, trotz vieler Bemühungen, nicht gelungen ist, die handschriftliche Vorlage Coussemakers (bzw. A. Schubigers) aufzufinden, so hätten wir die Textvarianten nur nach der Ausgabe Coussemakers bieten können. Bei der ungemeinen Nachlässigkeit des publizierten Textes wäre dies aber ziemlich zwecklos gewesen[6].

---

[1] Z. B. *F* fol. 4a, Satz 3. Daß die Quellen Cottos Arbeit (die Musica) wohl kennen, beweist auch die sonst sehr seltene genaue Zitierung mit Kapitelangabe: Johannes in musica capitulo secundo.

[2] fol. 2b: „Subtiliter normas fertur posuisse Johannes". Daß damit J. de Muris gemeint ist, geht aus dem vorangestellten Prosatext unzweideutig hervor: „Postremo Johannes de Muris regulas subtiles proporcionum musicalium . . . protestatur".

[3] KJ III, 11 ff. [4] G. II, 230.

[5] Musikgeschichte von Regensburg, S. 65.

[6] Zum Thema „Textrevision der Scriptores" könnte man auf der Hand liegende Emendationen dutzendweise anführen; die verhältnismäßig periphere Quelle *S* bietet deren unzählige Beispiele zum Text von *T* (Anon. XI), der von Coussemaker publiziert worden ist. Ähnliche Emendationen haben u. a. schon R. Steglich (Die Quaestiones in musica, S. 104) und U. Kornmüller (KJ 1887, S. 20) beigebracht.

Die Noten geben schließlich die wichtigsten Parallelstellen zum mitgeteilten Text aus den bisher herausgegebenen Autoren des Mittelalters; sie sind bestimmt, einerseits zum Verständnis des mitgeteilten Textes beizutragen, andererseits den erforderlichen, kurzgefaßten Quellennachweis zu bieten. Daß bei diesen Nachweisen die vorhandene Literatur erschöpfender erfaßt wurde, als dies in ähnlichen Arbeiten bisher üblich war, ist wohl unschwer anzumerken. Die Besprechung der Parallelquellen und die Untersuchung des Verhältnisses der Traktate zueinander folgt in einem besonderen Abschnitt unserer Arbeit.

[fol. 2a].

1. Pro[1] themate presentis operis assummo[2] Cassiodorum in quadam epistola sic dicentem[3]: Sciencia absconsione diminuitur[4], continuacione[5] autem augmentabitur[6], quod approbat[7] versificator[8] sic dicens:

2. Scire tuum nichil est, nisi scire tuum sciat alter[1].

3. Sed quia musice artis noticia est multum utilis[1], delectabilis et necessaria[2],

4. quia[1] dicit sapiens Ecclesiastici[2] octavo: Musica et vinum letificant cor.

5. Et[1] philosophus octavo Polliticorum dicit[2]: Musica valet ad delectacionem[3].

6. Et ibidem[1] dicit philosophus[2], quod

fol. 2a.

1. [1] *M* Pro presentis opusculi videlicet artis musicalis aliquali eiusdem assummo. [2] *S* assumo (assigno?). [3] *B* inquientem, *S* inquirentem. [4] *M* diminuit, *S* minuitur. [5] *S* communicacione. [6] *M*, *S* augmentatur. [7] *B* probat. [8] *S* versificacio.

2. [1] *S* alter, quibus alludit commune proverbium videlicet: Qui alium docet, seipsum instruit.

3. [1] Dazu Glosse in *S*: Ipsa namque habentem se perficit, commoda plurima adducit et ad status promovet et dignitatus. [2] Dazu Glosse in *S*: quantum ad divinum officium decantanda.

4. [1] *S* tam aput veteres quam apud modernos sicut multorum doctorum scripta patefaciunt luculenter. Dazu Glosse: Luculenter dicitur a luce et lentus plenus, quasi plenus luce. [2] *M* Ecclesiastes.

5. [1] *S* nam dicit. [2] *B* dd, *S* quod. [3] *B* dilectacionem.

6. [1] *M* idem. [2] *S* dd. [3] *S* in arte

Die Varianten der rechten Spalte beziehen sich auf die einzelnen Worte, die Fußnoten auf die mit Ziffern bezeichneten Sätze. — Das Zeichen dd im Variantenapparat bedeutet: deest. Wenn sich diese Bemerkung auf mehrere Worte bezieht, dann werden die betreffenden Worte in Klammern beigefügt.

1. Der zitierte Ausspruch Cassiodors findet sich nicht im Brief über Musik an Boethius (Varia II, 40) M. G. H. Auctt. Antt. XII, S. 70. Die Disposition des Prohemiums stimmt auffallend mit dem Pomerium des Marchettus von Padua überein, G. III, 121a: causa materialis, formalis, efficiens, finalis (der Text selbst ist bei Marchettus abweichend).

4. Die Einschaltung in *S* (tam aput veteres etc.) auch *B* fol. 27b.

5. Die Heranziehung der aristotelischen Politik ist bezeichnend für das späte Mittelalter; dieses Werk wird etwa vom 13. Jahrhundert an wieder viel herangezogen (vgl. Abert, a. a. O., S. 149).

6. Zur Glosse in *S* (Arist. primo ethicorum etc.); dasselbe Zitat noch einmal *S*, fol. 31a (ed.

pueri non solum erudiendi sunt in[3] artibus utilibus et necessariis ut est litterarum erudicio[4], verum[5] eciam in artibus delectabilibus ut est ipsa[6] musica[7], nam ipsa[8] est potens letificare homines[9].

utili et necessaria. [4] *B* edicio seu erudicio. [5] *S* ymmo. [6] *S* dd. [7] Dazu Glosse in *S*: Aristoteles primo ethicorum et in sua poetria: homo naturaliter delectatur naturali in simphonia et metro. [8] *M, B, S* ipsa musica. [9] Dazu Glosse in *S*: Aristoteles tercio Eticorum: deus et natura nihil faciunt frustra.

7. Dicit enim[1] beatus Gregorius, nihil[2] ita proprie celestis habitacionis representat statum[3], sicut alacritas deum laudancium, unde[4] duo chori alternatim cantantes[5] in ecclesia[6] representant jubilum angelorum.

7. [1] *S* similiter dicit. [2] *M* dd, *S* quod nihil. [3] *M* statum musica (?). [4] *M* unde Gregorius; *S* gibt diesen Satz (von „unde" bis „perseverat in celis") als Glosse. [5] *S* canentes. [6] *S* dd (in ecclesia).

8. In[1] prologo biblie legitur: Discamus in terris, quorum nobis[2] sciencia perseverat in celis[3].

8. [1] *S* ut in. [2] *M* nobiscum perseverant (?). [3] In *S* wird hinzugefügt „quemadmodum scolares addiscunt cantum sub disciplina in scholis, ut cum leticia et debite depromere sciant in choro" etc. (dies ist möglicherweise eine in den Text eingearbeitete Glosse).

9. Sciendum[1], quod huius materie sicut uniuscuiusque rei create certe cause precesserunt,

9. [1] *M* Unde sciendum, *S* Est sciendum.

10. sicut dicit[1] Plato in Thimeo[2]: Nihil est ortum sub sole, cuius[3] causa legittima[4] non precesserit[5].

10. [1] *S* sicut scriptum est. [2] Die Worte (Plato in Thimeo) werden in *S* als Glosse gegeben. [3] *S* quin. [4] *B* legittima causa. [5] *M, B, S* precessit. Dazu Glosse in *S*: „Aristoteles 2. politicorum: homo hominem generat et sol (?)".

11. Et est duplex scilicet universalis et particularis[1]. De[2] causa universali non intendo aliquid dicere[3], nisi gloriam et honorem, ideo[4] ad causam particularem breviter declinabo.

11. [1] Dieser Satz fehlt in *S*. [2] *S* Sed quia de. [3] *S* nihil intendo dicere. [4] *M* et ideo.

12. Et est quadruplex[1] scilicet efficiens, finalis, materialis et formalis. Causa efficiens est inventor[2] huius artis[3].

12. [1] *S* causa particularis quadruplex. [2] *M* invencio. [3] *B* sciencie.

Bartha, S. 66): „Nam dicit Aristoteles 8. politicorum, quod anima humana naturaliter delectatur in musicis melodiis"; dasselbe *B*, fol. 27a.

9. Über die Wichtigkeit der causae vgl. Ugolino v. Orvieto (Lafage, S. 159): „De musica namque nullus judicare potest, nisi qui eam novit, qui eius causas novit; sine causarum igitur cognitione rectum de musica judicium haberi non potest."

10. Platonis Timaeus interprete Chalcidio cum eiusdem commentario, rec. J. Wrobel, Lipsiae (Teubner) 1876, p. 23, 17: „nihil enim fit, cuius ortum non legitima causa et ratio praecedat."

13. Pro[1] quo notandum[2] quod ipsa musica (efficiens est)[3] quoad omnia sua puncta simul et semel par unum autorem[4] non est[5] inventa[6], sed per successum temporis a diversis autoribus sibi invicem succedentibus multipliciter accrevit.

14. Propterea secundum diversos respectus[1] diverse[2] sunt seu dicuntur cause efficientes.

15. Prima prout[1] asseritur tunc[2] secundum Moysem[3] respectu reportacionis Tubal qui fuit ante diluvium de stirpe Kaim, est[4] causa efficiens,

16. ut[1] patet Genisis quarto[2] ubi dicitur, quod Tubal fuit pater canencium in cithara et organo.

17. Sed philosophi[1] Grecorum dicunt[2] Pitagoram huius[3] artis primordia invenisse[4].

18. Nam[1] cum quodam tempore ipse[2] Pitagoras iter ageret, ad[3] quandam fabricam[4] in qua audiebat[5] consonanciam quinque maleorum[6], qui[7] simul[7] super unam incudem feriebantur[8].

19. Ex[1] quo idem Pitagoras suavem sonorum[2]

13. [1] *S* Cum autem ipsa musica. [2] *B* nota. [3] Diese Worte sind versehentlich (durch Verwechslung mit der darüberstehenden Zeile) geschrieben und dann getilgt worden; sie stehen in keiner der anderen Hss. [4] *B* auctorem. [5] *S* sit. [6] *M* adinventa. Dazu Glosse in *S*: Aristoteles 1. generacionis: Motus solis in obliquo circulo est corruptus (?).

14. [1] *M* conceptus. [2] *M*, *B*, *S* diverse dicuntur.

15. [1] *S* ut. [2] *S* dd. [3] *B* Moyses (?). [4] *S* fuit.

16. [1] Dieser ganze Satz (16) ist in *S* nur als Glosse gegeben mit folgendem Text: „Tubal dicitur quasi pater canencium in tubis". [2] *B* capitulo quarto.

17. [1] *B* philosophus. [2] *B* dicit. [3] *M* primordialiter invenisse. [4] *B* primo invenisse.

18. [1] *M* Sed. [2] *M* dd. [3] venit ad (dies ist die richtige Lesart). [4] *M* abatem in quo audiebat (falsche Lesung). [5] *S* dd (audiebat consonanciam). [6] *S* mallei. [7] *S* dd. [8] *S* simul feriebantur.

19. [1] *S* A quo. *M* Ex qua ipse. [2] *M* suavem malleorum. [3] consonanciam, *B* concordiam. [4] *S* considerando.

---

13. Sinnlos gekürzt auch bei B. Praspergius 1501, fol. A, III: „tamen simul et semel quoad omnes partes ab uno autore (hier ist das Wort ‚non' weggeblieben) est inventa, sed secundum successum a diversis autoribus sese succedentibus."

15. In ähnlicher Fassung, aber ohne die Einordnung in das System der causae: Pseudo-Aristoteles (Lambertus), C. I, 253—254. Tunstede, C. IV, 206. Nicolaus v. Capua, Lafage, S. 309. B. Praspergius 1501, fol. A, III. Entfernte Ähnlichkeit der Formulierung auch bei Rhabanus Maurus Lafage, S. 366.

17—19. Die Anekdote von Pythagoras in der Schmiede ist letzten Endes von Jamblichus popularisiert worden (vgl. Abert, S. 56). Am meisten verwandte Fassungen bieten J. Cotto, G. II, 234a, Pseudo-Aristoteles, C. I, 253b und S. Tunstede, C. IV, 206—207. Als mittelbar gemeinsame Quelle für diese Formulierungen kommt vor allem Guidos Micrologus (G. II, 23) in Frage; unmittelbar wird er ihnen kaum vorgelegen haben, da wesentliche Gemeinsamkeiten der Derivatquellen bei ihm vollständig fehlen. Fernerstehende Fassungen: Isidor, G. I, 20b (ganz kurzgefaßt), Aegidius Zamorensis, G. II, 371, Marchettus v. Padua, G. II, 65, Johannes Keck, G. III, 322, Adam v. Fulda, G. III, 367, W. Odington, C. I, 193, Anonymus XII, C. III, 476a, Muris (?), Summa musicae, G. III, 193, Quaestiones, G. III, 313, Musica speculativa, G. III, 249, 258—259, Jacobus v. Lüttich, Buch V,

[fol. 2b].
concordanciam[3] considerans nimium[4] est miratus.

1. Vero[1] cum aliquantisper[2] attencius auscultaret, magis ac magis[3] oblectaretur sonoribus[4],

2. quia erat in qualibet arte[1] callidissimus et ut musicam ibi[2] artificiose latitare congnovit,

3. sine mora fabricam intravit, maleos secundum cantus caute pensare cepit,

4. qui[1] sex vocum discreciones et aliarum[2] consonancias[3] solicite indagavit,

5. sic quod ille egregius musicam informem[1] et prius[2] ignotam in Grecia repperit, scripsit et docuit.

6. Cuius noticia lacius[1] per Boecium, Guidonem[2] et alios[3] Grecorum litteris[4] imbutos postmodum manifesta[5] est.

7. Et ideo Pitagoras gracia invencionis proporcionum, consonanciarum

fol. 2b.

1. [1] Die folgenden Sätze (1—6) fehlen in *S*; an ihrer Stelle steht ein ganz anderer Satz: „Accepit malleos ipsos transmutando sperans ex varietate manuum talem modulacionis consonanciam existere. Quo facto prior suavitas est inventa, id est eadem rediit symphonia sicut prius, uno tandem subiecto, qui dissonus erat ceteris. Alios vero divino nutu cautius ponderavit", etc., (ed. Bartha, S. 64, Abschnitt 7). [2] *M* aliquandisper id est ad modicum tempus (anscheinend in den Text eingearbeitete Glosse). [3] *M*, *B* magis variis. [4] *B* sonitibus.

2. [1] *B* dd (?). [2] *B* dd.

4. [1] *M* paulatimque sex voces discretivas, *B* paulatimque sex vocum discrepancias. [2] *B* earum. [3] *M* consonanciam.

5. [1] *M* prius ignotam et informem. [2] *B* primo.

6. [1] *M* dd. [2] *B* quod vidom, Guidonem (falsch gelesenes Guidonem, das der Kopist zu streichen vergessen hat; auch ein Zeichen von Kopie nach schriftlicher Vorlage). [3] *B* aliorum (?). [4] *B* latina (?). [5] *B* manifestata.

7. [1] *M* dici potest. [2] *M*, *B*, *S* dd (Muris hec est in musica). Diese er-

---

Kap. 3, Anonymus Basiliensis, VfM IX, 415, B. Praspergius 1501, fol. A, III, Joh. de Grocheo, ed. Wolf, S. 71.

fol. 2b. 1—2. Wörtlich bei Cotto, G. II, 234a.

3—6. Wörtlich Cotto, G. II, 234a.

6. Vgl. *B*, fol. 28a; ähnlich auch Anonymus XII, C. III, 476a, Gobelinus Person, KJ XX, 181.

7. Das Zitat ist in den bekannt gewordenen Werken des de Muris nicht zu finden. Dem Gegenstande nach sollte es in der Summa musicae, G. III, 193, in der Musica speculativa, G. III, 249, in der erweiterten Fassung desselben Werkes, G. III, 259 stehen. Wahrscheinlich ist dies ein stark verändertes Zitat aus zweiter oder dritter Hand.

et concordanciarum causa efficiens probabiliter potest dici[1], prout legitur in musica Muris[2], hec est in musica Johannis de Muris[3].

klärenden Worte in *F* sind offenbar eine in den Text eingeschaltete Glosse. [3] Dazu Glosse in *S*: „Et quia musica Johannis de Muris agit de musica speculativa, nobis autem est ad propositum de musica practica".

8. Istis sic stantibus nullus hominum vocum differencias ac simphonie discrecionem aliqua certa augmentacione[1] poterit colligere nec aliquid[2] certum congnoscere[3], donec divina bonitas suo nutu disponet[4].

8. [1] *M* augmentacione poterat, *S* argumentacione poterat. [2] *S* certum quid. [3] *B* dd (Lesefehler). [4] *M*, *B*, *S* disponeret.

9. Postea dum[1] Boecius genere et sciencie[2] clarissimus[3] miram[4] ac[5] difficilem numerorum[6] proporcionem et concordanciam[7] una cum translacione de Greco in Latinum dicitur invenisse[8].

9. [1] *M*, *S* Postea autem, *B* Postea nunc. [2] *M*, *S* sciencia (bessere Lesart). [3] *S* preclarissimus. [4] *B* dd (?). [5] *S* et. [6] *B* unlesbares Wort (nicht numerorum). [7] *M*, *B*, *S* concordanciarum. [8] Danach eingeschaltet in *M* und *S*: „Ideoque (*S* Ideo) ipse Bohecius gracia translacionis (*S* de greco in latinum) causa efficiens merito proclamatur".

10. Dehinc Guido monachus in arte musica subtilissimus propter vocum et tonorum perplenam[1] indagacionem[2] causa efficiens enarratur[3],

10. [1] *M* dd, *B*, *S* plenam. [2] *B* indicionem (?). [3] *M*, *B* narratur.

11. Jubal vero laudabilis[1] registrator[2] instrumentorum musicalium ac epilogum proporcionum et modulaminum[3] fertur invenisse[4].

11. [1] *B* laudabiliter. [2] *B* registratur (?), *S* registra. [3] *S* modulacionum. [4] Dazu Glosse in *S*: Epilogus dicitur brevis tractatulus.

12. Postremo Johannes de Muris regulas subtiles[1] proporcionum musicalium[2] in unum tractatum collegisse a (juris)[3] viris[4] scolasticis studiorum generalium protestatur.

12. [1] *M* subtiles regulas. [2] *M* dd. [3] getilgt. [4] *M* veris (?), *B* variis.

---

8. Guido, G. II, 23b: „nullus hominum vocum differentias et symphoniae discretionem poterat aliqua argumentatione colligere; neque posset unquam certum aliquid de hac arte cognoscere, nisi tandem bonitas divina quod sequitur, suo nutu disponeret." Pseudo-Aristoteles, C. I, 254, Tunstede, C. IV, 206.

9—10. Nahezu wörtlich gleich mit Hugo v. Reutlingen im Prosatext, ed. Beck, S. 24: „Translator autem ejusdem artis in latinum Boethius genere et scientia clarissimus et ejusdem artis secundum numerorum, proportionum investigator profundissimus. Guido vero monachus exstitit vocum indagator diligentissimus et commendator traditorque certissimus." Abweichende Formulierung, nur im Gegenstand sich berührend, bei Theoger v. Metz, G. II, 183 und Tunstede, C. IV, 207.

12. Diese Berufung könnte sich am ehesten auf die Schrift „Tractatus de proportionibus", G. III, 286 des de Muris beziehen; der Kompilator hat die Schrift des de Muris anscheinend nicht selbst unmittelbar benützt, sondern nur vom Hörensagen gekannt; Berührungen der Formulierung sind nicht nachzuweisen.

13. Venerabiles et[1] sancti patres Gregorius et Ambrosius docti[2] spiritus sancti gracia primo et principaliter in ecclesia dei instituisse ac laudabiliter ordinasse musicam[3] nullatenus[4] dubitentur[5].

13. [1] *M* dd, *S* quoque et. [2] *B* doctus (?), *S* ducti. [3] *S* dd. [4] *B* nullatinus. [5] *M* dubitemus.

14. Qui omnes supradicti respectu diversorum causa efficiens[1] congrue possunt dici, teste Johanne Holandrino[2] in sua musica sic dicente[3]:

14. [1] *S* cause efficientes. [2] *B* Hollandria (?). [3] In *B* hinzugefügt: Versus.

15. Pitagoras repperit, transfert Boecius ipse, Investigator Guido fuit ipse tonorum, Jubal epilogum modulamis[1] ipse registrans[2], Subtiliter normas fertur posuisse Johannes. Ordinat[3] et[4] suplet Gregorius Ambrosiusque.

15. [1] Schreibfehler für modulaminis (*M*, *S*), *B* modulaminum. [2] *S* registrat. [3] *B* Ordinant ac supplent. [4] *M*, *S* ac.

16. Et[1] si plures per successum temporis aliquid huic arti dedisse[2] noscuntur,

16. [1] Dieser Satz (16) fehlt in *M*. [2] *S* addidisse.

[fol. 3 a].

(particulares)[3] efficientes[4] cause merito dici possunt, que dicta de causa efficiente sufficiant[5].

fol. 3 a.

[3] In *B* stehengeblieben im Text, in *F* durch Punktierung getilgt. [4] *S* dd. [5] *S* sufficiunt efficiente, *B* sufficiunt.

1. Qua[1] expedita dicendum est de secunda[2] causa scilicet[3] finali que nihil aliud[4] est quam utilitas huius[5] artis[6] musice.

1. [1] *S* Qua taliter expedita. [2] *B* dd. [3] *B* dd. [4] *M* dd. [5] *M* ipsius. [6] *M* dd.

2. Sed quia utilitas huius[1] artis musice[2] secundum diversorum animorum[3] intenciones[4] diversimode potest considerari,

2. [1] *M* dd. [2] *S* dd. [3] *S* dd. [4] *M* intencionis (Schreibfehler ?).

3. primo et principaliter consideratur prout cultus divinus per[1] ipsam musicam celebratur et sic eius[2] causa finalis dici[3] poterit laus divina,

3. [1] *M* per eam celebratur. [2] *B* enim (?), *S* causa eius finalis. [3] *S* poterit dici.

4. quia nulle[1] sciencie arcium libe-

4. [1] *M* nulli. [2] *B* jocunditer. [3] *S* dd.

15. Abweichende Verse über denselben Gegenstand *B*, fol. 27 b und B. Praspergius, 1501, fol. A, III.

3. Die Sinngebung der Musik durch die Beziehung auf den Gottesdienst (Aufgabe der Musik ist die Schmückung des Gottesdienstes) ist zuerst von Cassiodor in dem für das Mittelalter maßgebendem Sinne betont worden. Vgl. Pietzsch, S. 48 f., Abert, S. 144 ff. Boetius liegt all dies noch fern: er sieht die Aufgabe der Musik mehr im Dienst des staatsbürgerlichen Lebens und der Ethoslehre, also in vollständig antikem Lichte.

4. Das System der septem artes liberales ist dem Mittelalter besonders durch Martianus Capella nach Varronischem Vorbild überliefert worden (vgl. Abert, S. 132). Bei der Aufnahme der Musik in das System der sieben artes sind besonders neupythagoräische Gedanken maßgebend gewesen;

ralium tam hilariter et jocunde[2] conceditur fores ecclesie subintrare, sicut musice sciencie[3],

5. per eam namque mundi[1] plasmator benedicitur eique novum canticum decantatur prout sancti patres[2] et prophete diversimode docuerunt.

6. Nam dicit sanctus[1] Gregorius[2], quod ipsis clericis quatuor sunt[3] necessaria in ecclesia dei[4].

7. Quia[1] (?) est gracia, ut ea que quis legit[2], intelligat,

8. secundum est jus canonicum ut causus[1] (?) occurrentes debite expediat[2],

9. tercium est ars computandi, ut festa mobilia et huiusmodi que in ecclesia[1] occurrunt, populo[2] katholico debite pronunctient[3],

10. quartum est ipsa musica, ut cantum ad divinum officium a[1] sanctis patribus institutum debita depromat armonia.

11. Versus[1]. Clerice, gramma, melos, jus canonicum que[2] calende, In te clarescent[3], exemplis rite patescent[4].

12. Sed[1] heu nunc[2] pauci inveniuntur musici, multi vero cantores.

13. Est enim[1] differencia inter musicum[2] et cantorem.

5. [1] *S* mundi plasmatorem laudamus et benedicimus eique psallere debemus canticum novum prout. [2] *M* prophete et patres.

6. [1] *M* beatus. [2] *S* Augustinus (dies ist die richtige Lesart). [3] *B* in ecclesia sunt necessaria. [4] *B* dd.

7. [1] Richtige Lesart „Primum est" (*S*, *B*), *M* primo. [2] *M* legat.

8. [1] Kontamination aus casus (*M*) und causas (*S*); *B* cause (?). [2] *S* expediant, *B* expediantur.

9. [1] *S* ecclesia dei. [2] *S* distinctis temporibus peragat, quartum est. [3] *M* pronuncientur, *B* pronuncciantur.

10. [1] *S* et sanctis patribus constitutum.

11. [1] *M* Et hec quatuor jam dicta patent in hiis metris, *B* Et quatuor habentur hec jam dicta breviter in hiis metris. [2] *M*, *B*, *S* atque (richtige Lesart). [3] *M*, *B* clarescunt. [4] *M*, *B* patescunt.

12. [1] Die folgenden Sätze (12—22) fehlen in *S*. [2] *M* jam.

13. [1] *B* nam. [2] *B* cantorem et musicum.

---

vgl. Abert, S. 138ff. Mit etwas anderen Worten, aber inhaltlich durchaus übereinstimmend, Pseudo-Aristoteles, C. I, 253a (auch 5). Dieselbe Fassung bei Tunstede, C. IV, 204 (wenig geändert; nur 4), Nicolaus v. Capua, Lafage, S. 309: „nam nulla scientia ausa fuit intra (intrare) fores ecclesiae, praeterquam ipsam musicam". Breiter ausgeführt, mit anderen Worten Anonymus XII, C. III, 476b: „Hec illa liberalium (sc. artium) excellentissima, que ceteris artibus derelictis sola volat ad tribunal dei" etc.

6. Die Berufung auf S. Gregorius beruht auf einem Irrtum; das richtige Zitat findet sich *S*, fol. 31a (ed. Bartha, S. 65—66), und (mit nahezu genau übereinstimmendem Wortlaut) Anonymus XII, C. III, 476b. Auch im anon. Baseler Traktat von 1442, Hs. *F* VIII, 16 (vgl. Richter, Katalog Basel, S. 24). Genauere Quellenangabe (wobei aber die Formulierung durchaus abweichend gestaltet ist) *B*, fol. 27a: „Augustinus in libro De vita et honestate clericorum."

13. Ähnliche Gedanken (in abweichender Formulierung) schon bei Aurelianus Reomensis, G. I, 38f., Regino v. Prüm, G. I, 246a, Aribo v. Freising, G. II, 225, Muris (?), Summa musicae, G. III, 195a.

14. Nam musicus dicitur ille, qui a musica denominate[1] appellatur, sed cantor proprie usualis dicitur esse.

15. Nam musicus recte[1] per artem incedit[2], cantor rectam[3] aliquociens viam reperit solummodo[4] ex usu.

16. Cui ergo cantorem melius comparaverim, quam ebrio[1], qui viam reperit, sed quo calle revertatur, penitus[2] ignorat.

17. Nam et[1] molaris rota discretum[2] aliquem[3] efficit sonum, ipsa tamen nescit quid agit, quia est[4] res inanimata,

18. teste Guidone in libro suo neumico sic dicente:

19. Musicorum et cantorum magna est distancia, Illi[1] dicunt, isti[2] sciunt, qui componunt musicam. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur[3] bestia.

20. Versus[1]. Bestia non cantor[2], qui non canit arte sed usu. Non vox cantorem facit, artis sed documentum.

21. Considera[1] ergo nostris temporibus quantum musica in personis[2] tam[3] scolasticis quam ecclesiasticis efficit, ex quo est una de necessariis in ecclesia dei.

14. [1] *B* de nominative.

15. [1] *M* dd, *B* per artem semper recte procedit. [2] *M* dd. [3] *B* vero aliquo modo sciencie viam reperit. [4] *M* aliquociens.

16. [1] *M* ebrium (?). [2] *M* dd.

17. [1] *M* sicut. [2] *M* discreta (?). [3] *B* aliquando. [4] *B* res est inanimata.

19. [1] *M* et illi (?). [2] *B* illi. [3] *M* bestia diffinitur (?).

20. [1] *B* Unde. [2] *M* vocatur.

21. [1] Diese Sätze (21—22) sind in *S* später (in anderen Zusammenhang) gestellt, nach fol. 3b, 13. [2] *M* parvis (?). [3] *B* dd (?).

---

14. Über den höheren Wert der theoretischen Erkenntnis sehr bezeichnend Tunstede, C. IV, 201b, mit Berufung auf Boetius: „multo enim est majus atque auctius scire quod quisquis faciat, quam ipsum illud efficere quod sciat."

15—16. Nahezu wörtlich *B*, fol. 28b: „Nam cum musicus per artem semper recte incedit, cantor aliquociens per usum solummodo viam tenet. Cui ergo cantorem melius comparaverim, quam ebrio, qui domum quedam(?) reperit, sed quo calle revertatur, penitus ignorat."

15—17. Wörtlich aus Cotto, G. II, 233a. Aus Cotto geschöpft in Basel F, IX, 54, fol. 3 (Richter, Katalog, S. 20).

19. Diese drei Zeilen Verse stammen aus Guidos Regulae rhythmicae, G. II, 25; von da sind sie in eine ganze Reihe theoretischer Schriften übernommen worden: Basel, F, IX, 54 (13. Jahrhundert), fol. 3 (Richter, Katalog, S. 20): „Musicorum et usualium(!) magna est distancia" etc. Hieronymus de Moravia, C. I, 2a. Pseudo-Aristoteles, C. I, 252 (auch der Vers 20). S. Tunstede, C. IV, 203b (auch 20). Mettenleiter, Regensburg, S. 64 (ex Ms. saec. 13). Nicolaus v. Capua, Lafage, 310 (abweichende Fassung: „Illi dicunt, isti sciunt, quidquid est in musica"). Adam v. Fulda, G. III, 347b. *B*, fol. 28b, Fragment: „Musicorum et cantorum magna est distancia, Illi dicunt, illi sciunt, quod componit musica."

20. Pseudo-Aristoteles, C. I, 252. Tunstede, C. IV, 203b. Nicolaus v. Capua, Lafage, 310 (entstellte Fassung). Henricus de Zelandia, C. III, 114 (fehlerhafte Fassung). Paulus Paulirinus de Praga, ZMW VII, 261 (richtige Lesung).

21. Die necessitas der Musik (besonders im Hinblick auf den Gottesdienst) wird auch *B*, fol. 127a und Anonymus XII, C. III, 476a, b (mit abweichender Terminologie) hervorgehoben.

22. Scolaticus[1] (?) enim relevat, pauperes nutrit, ignotos promovet, ignaros perficit[2], sine[3] ea tam in scolis quam in ecclesiis[4] qui

22. [1] Schreibfehler statt scolasticos (*M*, *B*, *S*). [2] *M* instruit. [3] Der ganze Satz von „sine ea" bis „declaratum est" fehlt in *M*. [4] *B* ecclesia.

[fol. 3b].

aliis[5] vult preesse sibi nomen cantoris usurpando, per Johannem Holandrinum pocius bestie quam cantori assimulatur[6] et declaratum est[7].

fol. 3b.

[5] *S* vult aliis. [6] *B* assimilatur ut dictum est, *S* assimilatur. [7] *S* dd (et declaratum est).

1. Item[1] teste Boecio inter omnes septem[2] artes liberales ipsa[3] musica tenet principatum,

1. [1] *S* Eciam. [2] *M* dd. [3] *S* dd.

2. quia[1] ipse mundus quadam armonie modulacione[2] devolvi[3] et revolvi videtur[4].

2. [1] Von „quia" bis „videtur" fehlt der ganze Satz in *M*. [2] *S* modulacione delectatur (?). [3] *B* defolvi et refolvi (?). [4] *S* dd.

3. Et sic eius[1] causa finalis potest dici ornatus mundi[2].

3. [1] *M* Quia ipsa causa (vom ähnlich lautenden Anfang des vorangehenden Satzes ist der Kopist hierher übergesprungen; dies die Ursache der Lücke in *M*). [2] *B* ordus mundus (?); in *S* wird hinzugefügt: „Nam dicit Aristoteles 8. politicorum, quod anima humana naturaliter delectatur in musicis melodiis".

4. Eciam ipsa musica inter alias[1] artes fertur[2] esse[3] liberalior, curialior[4], jocundior[5] et amabilior.

4. [1] *B* aliis (?). [2] *M* liberales confertur, *B* et fertur. [3] *S* dd. [4] *M* jocundior, curialior et amabilior. [5] *S* jocundior, lecior.

5. Reddit autem[1] hominem[2] liberalem,

5. [1] *B* enim. [2] *M* hominem esse.

---

22. Vgl. Nicolaus v. Capua, Lafage, S. 309: „Nam musica est illa, quae in ecclesia triumphanti et militanti Deo servit dulcisona, quam sancti ipsius de votibus amplectuntur, qua laeti hilariores efficiuntur, qua saepe vexati leviter se habent, qua pugnantes animosiores efficiuntur."

1—2. Genau bei Pseudo-Aristoteles, C. I, 253: „etiam, testante Boetio, quod inter quatuor (hier ist wahrscheinlich nur das Quadrivium gemeint) artes liberales musica obtinet principatum. Nihil enim sine illa manet. Etenim ipse mundus quadra (quadam) armonia sonorum dicitur esse constitutus et ipsum celum sub armonia revolvi modulatione." Derselbe Text bei Tunstede, C. IV, 205.

1. Teilweise mit anderen Ausdrücken Nicolaus v. Capua, Lafage, S. 309. Mit abweichender Begründung Hugo v. Reutlingen, ed. Beck, S. 19—20: „musica obtinet principatum ex eo, quod omnes aliae artes in suis vocabulis vocum intentionem et remissionem, id est tempus longum et breve requirunt, circa quae musica specialiter versatur."

2. Cassiodor, G. I, 19a. Isidor, G. I, 20b. Bartholomäus Anglicus, Riemann-Festschrift, S. 241 ff.

4—6. Pseudo-Aristoteles, C. I, 253, wörtlich genau. Tunstede, C. IV, 206, ebenso.

5—6. Bartholomäus Anglicus, Riemann-Festschrift, S. 245: „Nam musica movet affectus; in

curialem[3], jocundum et amabilem[4], movens eius affectus ac[5] sensus in diversos provocat[6] habitus[7].

[3] *M* dd, *S* curialem, letum. [4] *M* dd (et amabilem). [5] *S* ac promovens eius. [6] *S* dd. [7] *S* appetitus.

6. Exemplum[1] habemus[2] in preliis, ubi contentus[3] pugnantes ita accendit, quod[4] quanto[5] clangor tubarum fit acucior, tanto animus[6] certancium ad bellandum fit vehemencior, velocior et audacior.

6. [1] *B* Reddit enim hominem liberalem. Exemplum (aus Versehen ist der vorangegangene Satz noch einmal angefangen). [2] *M* habemus enim, *S* Ut hominis exemplum. [3] Richtig: concentus; *M* concentus tubalis; *S*, *B* concentus tubarum. [4] *S* ut. [5] *M* tanto (?). [6] *B* auribus (?).

7. Quid ultra, musica non solum homines, sed et[1] jumenta confortat[2] ad quoslibet labores facilius tollendos[3].

7. [1] *M* dd, *S*, *B* eciam. [2] *S* ortatur (hortatur). [3] *S*, *B* tollerandos; in *S* hinzugefügt: „et singulorum operum fatigacionem vocis modulacio consolatur".

8. Exemplum considera in[1] agriculis[2], qui suis jumentis in agris laborantibus rusticatine[3] sunt ruminantes.

8. [1] *M* ve (? vielleicht de). [2] *B* agricolis. [3] *M* rusticalem musicam, *S* musicam rusticalem, *B* rusticantem musicam.

9. Et sic musicam[1] considerando eius causa finalis potest dici[2] animi consolacio[3].

9. [1] *S* eam. [2] *B* dd. [3] *B* consolacio animi, *S* fügt hinzu: „quia dicitur Ecclesiastici 40. Musica letificat cor. Et philosophus octavo politicorum: Musica est potens letificare homines" (Dies scheint eine in den Text eingearbeitete Glosse zu sein). NB. Die Hs. *B* hat von hier an auffallend viel Falschlesungen und Orthographiefehler.

10. Ecciam[1] ipsa musica exercitatos[2] (?) animos recreat, dolorem capitis

10. [1] *M* unde et. [2] *S* execratos. [3] *M* et spiritus. [4] *B* fugit (?).

---

diversos habitus provocat sensus. In preliis quoque tubae concentus pugnantes accendit; ac quanto vehementior fuerit clangor, tanto fit animus ad certamen fortior."

5—6. Isidor, G. I, 20b: „Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus. In praeliis quoque tubae concentus pugnantes accendit et quanto vehementior fuerit clangor, tanto fit ad certamen animus fortior." Rhabanus Maurus, Lafage, S. 366, wörtlich nach Isidor.

6. W. Odington, C. I, 192b. Anonymus XII, C. III, 476b. Gegenständlich übereinstimmend, in der Formulierung abweichend: Aegidius von Zamora, G. II, 373. Johannes Keck, C. III, 320a.

7 und 10. Isidor, G. I, 20b.

7. Isidors Fassung nachgeschrieben: Bartholomäus Anglicus, ed. Müller, S. 245f. Pseudo-Aristoteles, C. I, 253. Tunstede, C. IV, 206. Hugo v. Reutlingen, S. 21. *B*, fol. 27a. Vgl. Rhabanus, Lafage, S. 366.

7—10. Identische Ausdrucksweise, aber abweichende Disposition bei W. Odington, C. I, 192b.

Die Abschnitte 10ff. behandeln das beliebte Thema der „effectus musicae"; die Vorstellung der Musik als Heilmittel stammt letzten Endes von Theophrastos; sie wurde dem Mittelalter durch Boetius und Cassiodor vermittelt; vgl. Abert, S. 162ff. Diese spätantiken und frühmittelalterlichen Darstellungen der effectus musicae (Boethius, De institutione, I, 1; Cassiodor, De artibus ac disciplinis liberalium artium, V, 9; Varia II, 40. Martianus Capella, ed. Eyssenhardt IX, 346. Censorinus, De die nat. 12, 1. Macrobius, Comm. in Somnium Scip. II, 3. Isidor, G. I, 20b) hängen mit unserem Text gar nicht unmittelbar zusammen; ebensowenig Aurelianus Reomensis, G. I, 29—30.

mitigat, tristiciam tollit, humores pravos diversosque lagwores evacuat, spiritus[3] immundos fugat[4].

11. Exemplum[1] de Davide[2] rege[3], qui per Saulem multipliciter prostratus[4] fuit, postea idem Saul[5] per dictum Davidem regem a spiritu maligno[6] ipsum vexante modulacionis arte liberabatur.

11. [1] *S* Exemplum habemus. [2] *M* laude (Lesefehler ?). [3] *S* de rege Davide. [4] *M*, *B*, *S* persecutus (bessere Lesart). [5] *B* sawel (!). [6] *S* dd.

12. Ipsa quoque[1] musica necnon[2] reptilia, aquatica[3] atque volatilia sua dulcedine consolatur[4].

12. [1] *M* enim. [2] *M*, *B* reptilia necnon. [3] *M*, *B* aquatilia. [4] *M* et consolatur.

13. et quidquid vehitur[1] et feratur[2] pulsibus movere, armonie virtutibus dicitur esse[3] sociatum[4].

13. [1] *S* loquitur. [2] *M*, *B*, *S* venarum pulsibus (*B* pusibus ?) movetur. [3] *S* dd. [4] *S* sacratum; hiernach ist in *S* der Doppelsatz 3a 21, 22 eingeschaltet.

14. Et iste utilitates jam dicte patent in hiis metris[1]:

14. [1] *B* dd.

15. Comoda fert plura mortalibus agnita[1] musa[2], Serpentes, belue[3], volucres revocantur[4] ab ira, Oppressos opere relevat modulacio vocis, Iram depellit, furiossos reddit amicos.

15. [1] *B* augnita (?). [2] *M* musica cognita (?). [3] *B* pellowe (!). [4] *B* repotantur (?).

16. Et hoc idem[1] testatur[2] philosophus octavo[3] polliticorum[4]:

16. [1] *S* primum. [2] *B* attestatur. [3] *B* nono. [4] *S* in loco preallegato dicens.

17. Melodia iratos et aliis passionibus occupatos[1] sepe allevat[2] ipsos letos faciendo.

17. [1] *B* accupatos (?). [2] *M*, *B*, *S* alleniat.

18. Item[1] dicit Isiderus[2] tercio[3] Ethi-

18. [1] Sicut; die hier folgenden Sätze

---

10. Nächstverwandte Formulierungen Pseudo-Aristoteles, C. I, 253. Tunstede, C. IV, 206.

10—11. Entfernt verwandt in der Formulierung: Anon. saec. 13, Mettenleiter, S. 66. Jo. Keck, G. III, 32. Rhabanus, Lafage, S. 366. Marchettus v. Padua, G. III, 66b. Erweiterte, stärker abweichende Fassung bei Hugo v. Reutlingen, ed. Beck, S. 21. Inhaltlich übereinstimmend, in der Formulierung ganz abweichend Anonymus XII, C. III, 477a. *B*, fol. 26b, 27a, b. Andere typische Fassung desselben Themas J. Cotto, G. II, 252a. Hieronymus de Moravia, C. I, 86b (mit Cotto übereinstimmend). Typisch humanistisch gefärbte Fassung Ramis de Pareia, ed. Wolf, S. 2. Wir wollen auch bemerken, daß J. Tinctoris diesem Gegenstand einen besonderen Traktat gewidmet hat, die „Complexus effectuum musices“, C. IV, 191—200. Einzelne Wirkungen stimmen wohl im wesentlichen mit dem hier gebotenen überein, sonst bietet aber der Traktat des Tinctoris keine Berührungspunkte.

11—12. Isidor, G. I, 20b. Cassiodor, G. I, 18b.

12. Pseudo-Aristoteles, C. I, 253: „Ipsaquorum (Ipsa quoque) reptilia necnon aquatilia verum et volatilia sua dulcedine musica consolantur(?) et quidquid loquimur et venarum pulsibus commovemur, armonie probatur esse virtutibus sociatur (sociatum).“ Vgl. Marchettus v. Padua, G. III, 66b, Rhabanus, Lafage, S. 366 (entfernt verwandte Formulierungen).

13. Isidor, G. I, 20—21. Cassiodor, G. I, 15—16.

16. Anonymus XII, C. III, 476—477.

18. Isidor, G. I, 20. Rhabanus, Lafage, S. 366 (wörtlich aus Isidor). Anon. saec. 13, Mettenleiter, S. 63.

mologiarum[4], sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nil[5] enim est[6] sine illa.

19. Nam mundus, ut dicit ibidem[1] et Boecius in primo musice sue, quadam armonia fertur esse compositus[2] et celum ipsum sub armonie modulacione revolvitur[3].

(18, 19, 4a 1—17) fehlen vollständig in *S*. [2] Ysideros. [3] *M* libro tercio, *B* liber (?). [4] *M*, *B* Ethymologarum. [5] *M* nihil. [6] *B* sine illa est.

19. [1] *B* ei ibidem (?). [2] *M* conceptus. [3] *B* refolvitur.

[fol. 4a].

1. Quare secundum eundem[1] musica apud antiquos in[2] frequentissimo usu habebatur,

2. ita eciam, ut tam turpe[1] esset musicam quam litteras alphabeti ignorare.

3. Item[1] probat Johannes in musica[2] capitulo secundo[3], quod ars ita[4] non est infima[5] inter artes reputanda, presertim cum clericis maxime sit necessaria et quibuslibet eam exercentibus utilis[6] et[7] jocunda,

4. quisque namque ei[1] operam incessanter adhibens[2] et sine intermissione indefessus[3] extiterit[4],

5. talem inde poterit consequi fructum, ut de cantus qualitate an sit urbanus, vulgaris, verus vel falsus, judicare sciat falsum corrigere et novum componere.

6. Non est igitur parva laus, non utilitas modica[1], non vilipendendus[2] labor addiscere musicam, que sui cognitorem compositi cantus efficit judicem[3],

fol. 4a.

1. [1] *B* eundem ordinem. [2] *B* dd.

2. [1] *M* jam turpius.

3. [1] *M* idem. [2] *M*, *B* musica sua. [3] *B* secundum (?). [4] *M*, *B* ista. [5] *B* infinita (?). [6] *M* utulis (?). [7] *B* est et.

4. [1] *B* ei nam. [2] *M*, *B* adhibuerit. [3] *M* dd (indefessus extiterit). [4] *B* institerit (?).

6. [1] *M* musica (?). [2] *M* philipendus, *B* vilipendus (?). [3] *B* indicare. [4] *B* falsum (?). [5] *B* sed novi.

---

19. Dieser Gegenstand wurde schon weiter oben berührt; hier erscheint er ein wenig umformuliert. Der Satz ist bei Boethius nicht wörtlich, nur inhaltlich übereinstimmend zu finden, vgl. Boethius, ed. Friedlein, S. 180, 188. Isidor, G. I, 20b. Rhabanus, Lafage, S. 366 (wörtlich aus Isidor). Mettenleiter, S. 63 (ebenso).

1—2. Mettenleiter, S. 63 wörtlich. Odington, C. I, 192b. In etwas abweichender Formulierung Nicolaus v. Capua, Lafage, S. 309: „Non minus est dedecus nescire canere quam litteras ignorare" (aus Isidor, Ethym. III, 1); ebenso *B*, fol. 27a.

3—5. Wörtlich aus Joh. Cotto, G. II, 232—233 (cap. 2, wie im Zitat). Dieselbe Fassung bei Mettenleiter, S. 65, wo das Zitat mit den Worten „sicut probat Johannes Anglicus in musica sua" eingeleitet wird.

4—5. *B*, fol. 28a—b.

6. Wörtlich Cotto, G. II, 232—233. Mettenleiter, S. 65. *B*, fol. 28a, b.

falsi[4] emendatorem, novi[5] nichilominus inventorem.

7. Quam utilitatem heu clerici contemnentes[1], quia hanc[2] artem necque[3] sciunt, necque[4] scire volunt et quod gravius est[5], scientes[6] hanc derident et fugiunt[7].

7. [1] *B* contempnantes. [2] *M* neque hanc artem sciunt. [3] *B* dd (?). [4] *M* nec. [5] *B* dd. [6] *B* nescientes (bessere Lesart). [7] *M* dd (et fugiunt), *B* fugiant (?).

8. Et hii[1] volunt benedictionem et elongabitur ab eis et tales esse[2] eciam ceco deteriores constat[3].

8. [1] *M* illi. [2] *M*, *B* dd. [3] *M* dd, *B* esse constat.

9. Cecus namque quod in se non habet, extrinsecus querit ducatum videlicet hominis vel baculi.

10. Isti autem[1], cum per se non videant, aliorum videncium ducatum[2] contemnunt incedere.

10. [1] *B* dd. [2] *B* ducatu (?).

11. Quorum miseriam et errorem Guido flebiliter deplorat in primo musice sue[1] dicens:

11. [1] *M* dd.

12. Maxime dolui de nostris cantoribus[1] qui[2] et si centum annis in canendi[3] studio persisterent, nunquam tamen parvam[4] vel[5] minimam[6] antiphonam per se[7] valerent addiscere[8] semper discentes[9] et nunquam ad scienciam[10] veritatis pervenientes.

12. [1] *M* autoribus (?). [2] *B* quia si (?) ad centum annos. [3] *M* canendo, *B* cantando. [4] *B* per unam (Lesefehler statt parvam). [5] *M* dd (parvam vel). [6] *M* antiphonam minimam. [7] *B* dd (per se). [8] *M* addiscere valerent. [9] *B* discantes (?). [10] *M* sciencie veritatem.

13. Quare[1] autem[2] clerici nunc negligant[3] musicam, sunt[4] due cause[4].

13. [1] *M*, *B* Item notandum quod due sunt cause, quare. [2] *M*, *B* dd. [3] *M*, *B* negligunt. [4] *M*, *B* dd (der Satz ist umgestellt).

14. Una[1] est quia[2] rectores scolarium[3] et alii quorum[4] inter est gubernare[5] alios, raro se occupant nunc[6] de hac disciplina nec[7] aliqua[8] per se sciunt.

14. [1] *B* Prima. [2] *B* quia nunc. [3] *M* scolarium parvi (?). [4] *B* quorum nec (nunc ?). [5] *B* regere sew gubernare. [6] *B* nec. [7] *B* neque. [8] *M*, *B* aliquando (aliquanta ?).

15. Secunda est quia discipuli raro se applicant ad exercitandum se[1] in hac sciencia.

15. [1] *B* dd.

7. Die Textgestaltung ist bestimmt durch Guido (?), Tractatus correctorius, G. II, 51a: „Sunt etiam plerique clerici vel monachi, qui artem musicae jocundissimae neque sciunt, neque scire volunt, et quod gravius est, scientes refutant et abhorrent." Mettenleiter, S. 65—66, mit einer Einschaltung, die anderswoher nicht bekannt ist.

12. Guido, Micrologus, G. II, 3a: „Maxime itaque dolui de nostris cantoribus, qui etsi centum annis in canendi studio perseverent, nunquam tamen vel minimam antiphonam per se valent efferre, semper discentes, ut ait Apostolus, et nunquam ad perfectam huius artis scientiam pervenientes." Verwandte Gedanken in Regulae de ignoto cantu, G. II, 34b. Wörtlich genau Mettenleiter, S. 66.

16. supposita eciam qualicumque magistri diligencia attediantur enim stare in choro et si[1] ibi permanent[2], non diligunt, nec advertunt esse[3].

17. Et[1] similiter fugiunt scolas et querunt ludos et[2] non solum ludos pueriles, verum eciam ludos taxillorum et alios ludos, qui ad discipulos non pertinent.

18. Istis[1] sic stantibus[1] sequitur correcte[2], quod qui vult esse musicus[3] et non[4] dici cantor, non debet solum boare, sed eciam scire[5] alios[6] musicam informare et cum hoc tonos congnoscere[7].

19. Unde Johannes[1] Holandrinus: Musicus octo tonos ignorans

[fol. 4b].

non reputatur, Ergo scias, quod[2] arte tonus inveniatur.

1. Quibus omnibus bene[1] consideratis[2] faciliter potest[3] sciri, que sit causa finalis huius artis.

2. Causa vero materialis huius artis musice[1] non[2] est aliud[3] quam partes musice ex quibus ipsa[4] musica componitur, sicut sunt species, regule et notabilia ipsius[5] musice[5].

3. Et habet sub se tres[1] species scilicet musicam[2] kromaticam[3], enarmonicam[4] et dyatonicam[5].

4. Musica kromatica[1] ex mollibus tantum vocibus[2] componitur[3] et talis composicio inducit homines ad lasciviam[4] mores laudabiles corumpendo[5].

16. [1] *M* alias disciplinas ad exercicia scolarium pertinentes exercere verecundantur. [2] *B* permaneant. [3] *B* eam (bessere Lesart).

17. [1] Die folgenden Sätze (17—19) fehlen in *M*. [2] *B* dd.

18. [1] *S* Ex quibus sic positis. [2] *S* dd. [3] *S* dd. [4] *S* non solum. [5] *S* scire musicam id est armoniam informando componere. [6] *B* et alios informare. [7] *B* (informare et) congnoscere; ist verschrieben, nachher das hier eingeklammerte getilgt.

19. [1] idem Johannes.

fol. 4b.

[2] *B* tantum quod a te, *S* tantum quibus per te.

1. [1] *M* dd, *B* consideratis bene. [2] *M* quesitis. [3] *M* sciri potest, *B* scire (?).

2. [1] *M* dd. [2] *M* nihil aliud est. [3] *B* alia (?). [4] *S* constat musica. [5] *M* dd.

3. [1] *S* ipsa musica tres. [2] *M* dd. [3] *B* yromaticam. [4] *M* eiramonicam [5] *B* dyadonicam.

4. [1] *B* yromatica. [2] *M* componitur vocibus. [3] *S* constat. [4] Orig. lassiviam. [5] *M* coripiendo. *S* fügt noch hinzu: „Huius repertor dicitur fuisse Millesius, qui suo cantu suavi et dulcissono iuvenes effeminabat et ita ad actus venereos eos sepe deducebat, propter quod ab Athenis eiectus est et expulsus“ (eingeschaltete Glosse ?).

3—7. Die Kenntnis der drei antiken Klanggeschlechter ist dem Mittelalter besonders durch Martianus Capella (ed. Eyssenhardt 360, 1) und seine Kommentatoren, u. a. Remigius v. Auxerre, G. I, 75, vermittelt worden; vgl. Abert, S. 150f. ZMW XVII, 112. Im allgemeinen mußte diese Ein-

5. Sed musica enarmonica[1] ex duris vocibus[2] tantum complectitur, unde tedium auditui et[3] homini[4] tristicia generatur[5],

6. propter[1] que jam dicta dicte species evitentur[2].

7. Dyatonica autem[1] tenet[2] medium inter molle et durum que[3] alio nomine naturalis dicitur tamquam[4] virtuosa[5] in medio existens elicitur, quia ipsa ex vocibus non nimis mollibus nec nimis duris, sed mediis construitur[6].

8. Hinc[1] est, quod monocordum[2] tocius manus, tota[3] armonia artis[4] musice[5] ex duris[6] vocibus simul et mollibus complectitur.

9. Hec enim[1] est illa[2], cui Boecius in prohemio sue musice testimonium prebuit[3] dicens[4] Platonem precepisse homines in musica tantum dyatonica informari[5],

10. hinc est, quod solum[1] de[2] hac tercia specie hic dicere[3] intendo.

11. Cuius[1] definicio secundum diversos autores[2] diversimode ponitur, sed quia omnes ad[3] unum[4] finem scilicet ad bonum delectabile tendunt, prout patuit superius de[5] causa finali,

5. [1] *M* eiramonica. [2] *S* tantum vocibus. [3] *M* dd. [4] *B* hominum (?). [5] *S* fügt hinzu: „Huius autem inventor dicitur fuisse Anthimillesius, sic dictus eo quod Millesius istam materiam posuit“.

6. [1] An Stelle dieses Satzes steht in *S* „et de istis duabus musice speciebus nihil ad propositum evitentur“. [2] *B* evidentur (?).

7. [1] *B* dd. [2] *M*, *B*, *S* tenens. [3] *B* quia (?). [4] Dieser Satz (von „tamquam“ bis „quia ipse“) fehlt in *M*. [5] *S* virtuose an (?). [6] *M*, *B*, *S* constituitur.

8. [1] *M* et hinc. [2] *M* manucordium, *B* monacordium. [3] *M* totaque, *S* totam armoniam artis musice continens. [4] *B* dd. [5] *B* dd. [6] *M* diversis (falsch aufgelöste Abkürzung ?).

9. [1] *S* est enim ista. [2] *M* ista. [3] *B* dd. [4] *S* dicens sic. [5] *B* informare, *S* esse informandos.

10. [1] *M* tantum. [2] *S* de ista specie tercia. [3] *M* determinare (?) prosequitur.

11. [1] *M* Quis. [2] *M* dd, *B* auctores. [3] *B* in unam viam. [4] *M* bonum (Lesefehler, vorweggenommen aus der nächsten Zeile). [5] *S* in parte de.

---

teilung, die im Mittelalter jeder praktischen Bedeutung entbehrte, stark hinter den üblichen Divisionen zurücktreten. Sie findet sich bei Cotto, G. II, 234b (diese Fassung enthält auch die Verwerfung des chromatischen und enharmonischen Geschlechtes, so wie hier 8—10). Anon. saec. 13. Bei Lafage, S. 282 (aus Cotto). J. de Muris: Musica speculativa, G. III, 281a. Engelbert v. Admont, G. II, 340b. Tunstede, C. IV, 214. J. de Grocheo, ed. Wolf, S. 82f.: (instrumentum triplex: diatonicum, chromaticum, enarmonicum). Eine interessante Verquickung mit anderen Divisionen bietet der von H. Sowa publizierte Anonymus saec. 11, Acta Musicologica V, 62: „Dyatonicum genus dicitur de continuis tonis; Cromaticum genus humanum genus musicae. Enarmonicum genus celeste genus musicae.“ Über die Frage des Chromatischen und Enharmonischen vgl. Kroyer, Sandberger-Festschrift, S. 117.

9. Boetius, ed. Friedlein, S. 181, 2, 14. „Unde Plato praecepit minime oportere pueros ad omnes modos erudiri, sed potius ad valentes ac simplices.“

12. ideo[1] assummo[2] venerabilem Boecium autorem[3] katholicum[4] tamquam profundius[5] et salubrius[6] in arte musicali[7] sapientem[8], qui[9] diffinit[10] musicam sic inquirens[11].

12. [1] *M* Et ideo. [2] *S* assumo. [3] *B* auctorem. [4] *M* katholicorum (?). [5] *M* profundiorem. [6] *M* dd (et salubrius). [7] *S* musica. [8] *M* magis sapientem. [9] *S* qui eam sic diffinit. [10] *B* dd, *M* diffiniens. [11] *M* inquit, *B* inquiens.

13. Musica est ars armonie[1] regulariter canendi[2] ad honorem dei finaliter[3] adinventa.

13. [1] *M* et armonia. [2] *B* cantandi. [3] *S* dd.

14. Ecce quomodo[1] est ars regulata ad cultum divinum et ergo[2] secundum Boecium finis musice est bonum honorabile[3].

14. [1] *M* Et eo quod. [2] *M* dd (et ergo). [3] *S* fügt hinzu: „quamvis modernis temporibus propter bonum utile plus addiscitur, sed pluries ignoratur".

15. Item[1] musica secundum Johannem quarto[2] capitulo nihil aliud est quam mocio vocum congrua.

15. [1] Der ganze hier folgende Teil (15—5a 22) fehlt in *S*. [2] *M*, *B* capitulo quarto.

16. Item secundum sermonem[1] diffinitur sic: Musica est motus vocum cum sciencia veraciter modulandi.

16. [1] *M* Bernonem, *B* Vernonem.

17. Item musica est pericies[1] modulacionis sono[2] cantuque consistens.

17. [1] *M* pericia, *B* pellicula (?). [2] *M* sonu.

18. Hec diffinicio est data ab Isidero libro tercio Ethymologiarum.

19. Et datur secundum causam materialem,

20. quia sicut probat Richardus de Sancto Victore, tunc elementum sumatur[1] musice est unisonus id est sonus secundum se consideratus.

20. [1] Falsche Auflösung statt „sive materia" (*M*).

---

13. Diese Definition habe ich bei Boetius nicht finden können; sie steht wörtlich übereinstimmend, mit derselben Berufung auf Boetius, auch bei B. Praspergius 1501, A, III. Sonst scheint sie nicht verbreitet gewesen zu sein.

15. Cotto, cap. 4, G. II, 234b. *B*, fol. 28. Diese Definition stimmt weitgehend mit der weiter unten (22) nach Platon gegebenen überein: „musica est motio vocum congrue inter se consonantium."

16. Diese Definition ist in Bernos von Gerbert veröffentlichten Schriften nicht zu finden. Sie ist auch sonst wenig belegt, zumeist nur in Varianten. Vitry, C. III, 17: „Musica est scientia veraciter canendi vel facilis ad canendi perfectionem via." Jo. de Garlandia jr., C. I, 157: „secundum Guidonem [?] musica est scientia veraciter canendi et recte modulandi." Hugo v. Reutlingen, ed. Beck, S. 19: „Musica est recte cantandi scientia." Petrus dictus Palma ociosa, SIMG, XV, 507: „Musica est ars sive scientia bene et recte modulandi sono cantuque congrua." Oddo, G. I, 283a: „Musica est scientia bene modulandi." Die Definition könnte sehr wohl von Guido stammen, da dieser immer vom Gedanken des motus vocum ausgeht (G. II, 38ff., C. II, 79a); das Zitat selbst ist aber in seinen Schriften nicht zu finden.

17—18. Isidorus, G. I, 20. Augustinus, Musica, Migne 32, 1083. Rhabanus, Lafage, S. 365. Bartholomäus Anglicus, ed. Müller 245. Anon. saec. 13, Mettenleiter, S. 64. Odington, C. I, 192a. Vitry, C. III, 35. Petrus dictus palma ociosa, SIMG, XV, 507, Nicolaus v. Capua, Lafage, S. 310. Anonymus XII, C. III, 475b. Theodoricus de Campo, C. III, 178.

20. Das Zitat nach Richardus auch Anon. saec. 13, Mettenleiter, S. 64.

21. Et[1] hoc[2] invenitur in diffinicione, cum dicitur sono cantuque consistens.

22. Item musica est mocio[1] vocum congrue inter se consonancium.

23. Hec diffinicio data[1] est a Platone secundum causam formalem, quia forme est movere et facere, materie vero pati[2] et moveri, ut probat Aristoteles de[3] generacione.

24. Motus autem formalis consideratur in diffinicione, cum dicitur mocio vocum congrue inter se consonancium.

21. [1] Dieser Satz (21) fehlt in *M*. [2] *B* dd.

22. [1] *B* modulacio.

23. [1] *M* est data. [2] *B* dari et est moveri. [3] *M* in de.

[fol. 5a].

1. Item[1] musica diffinitur[2]: Est sciencia veraciter canendi et facilis via canendi per scienciam.

2. Ex ista diffinicione patet, quod multi et quam plurimi licet sciunt cantare usualiter, non tamen possunt dici musici, quia[1] sciencia carentes.

3. Ex quo ipsa musica est verax in canendo[1] et ergo ipsam ignorans non potest dici[2] musicus vere, quia talis sepissime fallitur ex quo est ignorans cursus vocum et earum appropriaciones[3].

4. Et talis dicitur equalis et similis ceco ambulanti, qui aliquam[1] ex fortuna invenit viam veram[2] et veracem, similimodo cantor usualis aliquam[3] ex fortuna invenit viam musice.

5. Et dicitur musica ut[1] quidam volunt a musa, quod est instrumentum musice vim[2] atque modum in se continens omnium instrumentorum,

fol. 5a.

1. [1] Die Sätze 1—4 fehlen in *M*. [2] *B* diffinitur sic.

2. [1] *B* quia sunt.

3. [1] *B* cantando. [2] *B* vere dici musicus. [3] *B* proporciones.

4. [1] *B* aliquando. [2] *B* veritatis. [3] *B* aliquando.

5. [1] *B* dd (ut quidam volunt a musa). [2] *B* vim aque nimium (?).

---

22. Hieronymus de Moravia, C. I, 3b. B. Praspergius 1501, A, III. Anonymus saec. 13, Mettenleiter, S. 64 (fehlerhafter Text).

1. Oddo, G. I, 283a: „Musica est scientia bene modulandi." Identisch mit: Augustinus, Musica, Migne 32, 1083, Ph. de Vitry, C. III, 17a. Varianten: Nicolaus v. Capua, Lafage, S. 310, Hugo v. Reutlingen, S. 19, Jo. de Garlandia jr., C. I, 157: („secundum Guidonem?"). Bezeichnende Variante: „Musica est liberalis scientia perite cantandi copiam administrans" bei Pseudo-Aristoteles, C. I, 252a (vgl. Pietzsch 85), Hugo v. Reutlingen, S. 19 (nicht identisch mit der obengenannten Stelle), Tunstede, C. IV, 202b, Adam v. Fulda, G. III, 333a, B. Praspergius 1501, A, III (secundum Guidonem?).

5. Mit diesem Abschnitt beginnen die verschiedenen Herleitungen des Wortes musica. Eine gut übersichtliche Tabelle über die Typen dieser Ableitungen hat J. Wolf, VfM IX, 413, zusammengestellt. Hier geben wir nur andeutende Notizen.

6. quia[1] humano sic quidem[2] inflatur[3] spiritu ut tuba, manu temperatur et[4] fistula, folle concitatur[5] ut organo[6],

7. non ergo incongrue a principali sua parte musica nomen sortita est.

8. Hugoque[1] et Hugocio[2] dicunt musicam dictam a moys quod[3] est aqua, eo quod nulla euffonia id est bona sonoritas sine humore fieri possit[4],

9. vel quia juxta aquam reperta et[1] proprie hoc quidam vocant eam moysaycam.

10. Alii modusaycam[1] a modulacione, vel dicitur musica quasi[2] mundica[3] a mundo[4] et celi motu derivata[5].

11. Dicit tamen Johannes in[1] tercio[2] capitulo sue musice, si quis de[3] musice sciencie appellacione melius sentit, nequaquam[4] ei invidens est[5],

12. quia ait[1] apostolus Paulus, quod singulis dividit[2] spiritus prout vult.

13. Item musica adhuc est triplex, scilicet mundana, humana[1] et instrumentalis.

6. [1] *M* quod. [2] *M*, *B* si quidem (siquidem). [3] *B* in flato spiritum (?). [4] Richtig: ut (*M*, *B*). [5] *B* concidatur (?). [6] Richtig: organum (*M*).

8. [1] *M* Et Hugo, *B* Hugo quoque. [2] *M*, *B* Hugwicio. [3] *M*, *B* id. [4] *M*, *B* potest.

9. [1] *M* quare quidam, *B* est propter hoc quidam.

10. [1] *M* modulaycam [2] *B* a (?). [3] *M* mundicia. [4] *M* mundi. [5] *B* datur nata (falsch aufgelöste Abkürzung).

11. [1] *M* dd. [2] *M* capitulo tercio. [3] *B* dd. [4] *M* nec ei in quoquam invidemus. [5] *B* invidemus.

12. [1] *M* ut ait. [2] *M* divisit.

13. [1] *B* et humana.

5—7. Diese Ableitung „a musa, quod est instrumentum" etc. gehört zu den seltener überlieferten Typen. Vgl. Cotto, G. II, 233b. Hieronymus de Moravia, C. I, 5a. Adam v. Fulda, G. III, 333a mit anderen Ausdrücken.

8—9. „Musica dicta a moys quod est aqua, eo quod nulla euffonia" etc. Mettenleiter, S. 65 (saec. 13).

10. „Modusayca a modulatione": Adam v. Fulda, G. III, 333a (var. „madusica, id est a modulamine dicta"). Anon. saec. 13, Mettenleiter, S. 65. Hieronymus de Moravia, C. I, 5b. Alle diese wahrscheinlich auf Cotto beruhend, G. II, 233.

11—12. Wörtlich nach Joh. Cotto, G. II, 233b.

13. Diese Divisio der Musik war im Mittelalter von den vier Grundtypen (vgl. Pietzsch, S. 14) die gebräuchlichste. Sie geht auf Boetius (ed. Friedlein 187—188) zurück; dann bei Cassiodor, G. I, 16. Regino, G. I, 233b. Cotto, G. II, 234. Hieronymus de Moravia, G. I, 7, 11a. Pseudo-Aristoteles, C. I, 253. Jo. de Garlandia, C. I, 157b. Anon. Basiliensis, ed. Wolf, VfM IX, 413—415. Tunstede, C. IV, 202b, 205. J. de Muris, G. III, 199. Vitry, C. III, 13. Anon. saec. 13, Mettenleiter, S. 63. J. de Grocheo, ed. Wolf, S. 82—83 (er verwirft bezeichnenderweise die musica mundana und humana). Ramis de Pareia, ed. Wolf, S. 3, 56.

Die wichtigeren Umdeutungen, Umformungen dieser Einteilung bei Aegidius v. Zamora, G. II, 376b (mundana, humana, coelestis, instrumentalis seu artificialis). Ugolino v. Orvieto, vgl. Pietzsch, S. 121ff. (dasselbe System). Summa musicae (de Muris?), G. III, 199 (naturalis, instrumentalis; naturalis duplex: humana, mundana). Engelbert v. Admont, G. II, 288—289 (mundana, humana, organica sive instrumentalis). Theodoricus de Campo, C. III, 178 (naturalis, artificialis; naturalis triplex: mundana, humana, vocalis). Nicolaus v. Capua, Lafage, S. 311 (angelica, humana, instrumentalis). Paulus Paulirinus de Praga, ZMW VII, 261 (coelestis, mundana, humana, naturalis, artificialis, usualis, armoniaca). Erasmus Heritius, ed. Kroyer, S. 72 (mundana, vocalis, instrumen-

14. Mundana est, que ex[1] congrue[2] xionabili (?) effectu elementorum atque superiorum corporum efficitur.

15. Sed humana est, que in coniunctione corporis et anime consistit,

16. per vocem vero[1] anima est agens, corpus vero paciens, que aliter[2] vocatur musica vocalis.

17. Instrumentalis est que consistit in diversis generibus instrumentorum, psalterii[1], clavicordii etceteriis.

18. Item notandum[1], musica vocalis[2] sive humana est[3] duplex scilicet choralis et mensuralis.

19. Choralis est continua prolacio vocum.

20. Sed mensuralis, ut vult Boecius, est menti jocundissima, hanc tribudiis[1] elevans et decorans, vocem rectificans et mensurans, supremis[2] placens omnibus, dans auditui gratulamen[3].

14. [1] *B* convencionabili effectu. [2] *M* affectionali effectu.

16. [1] *M*, *B* ubi (?). [2] *M*, *B* alio nomine.

17. [1] *M*, *B* ut est instrumentum psalterii.

18. [1] *B* dd. [2] *B* humana sive vocalis. [3] *M* illa est.

20. [1] *M* tripudiis (richtige Lesart). [2] *B* placens supremis. [3] *B* gratulacionem.

---

talis). Die endgültige gedankliche Auflösung des Systems erfolgt bei Adam v. Fulda (G. III, 333), der die musica naturalis samt ihren Unterarten (mundana und humana) der Physik zuweist (et hoc genus considerant physici) und für das eigene Gebiet der Musik nur die musica artificialis (untergeteilt in instrumentalis vel vocalis) zuläßt. Allgemein orientierend über die divisio der Musik Abert, S. 164ff., Pietzsch passim, Kroyer, Sandberger-Festschrift, S. 92ff.

14. Zur Definition vgl. Tunstede, C. IV, 202b. „mundana vero musica est illa, quae ex incomplexionali effectu elementorum et temporum . . . efficitur."

16. Die Gleichsetzung der musica humana mit der musica vocalis bedeutet eine Trübung des Gedankensystems; eine genaue Entsprechung zu dieser Umdeutung findet sich in der Definition des Erasmus Heritius, ed. Kroyer, S. 72: mundana, vocalis, instrumentalis.

16—17. Die Identifikation humana-vocalis geht geschichtlich parallel mit der Umdeutung des dritten genus aus dem ursprünglichen „quae in quibusdam constituta est instrumentis" in die musica instrumentalis in modernem (oder renaissancehaftem) Sinne. Das dritte genus bedeutete ursprünglich bei Boetius jede Art Musik, die der Messung durch akustische Instrumente (namentlich durch das Monochord) zugänglich war: also Vokal- und Instrumentalmusik zusammen. Diese ursprüngliche Bedeutung des Wortes beginnt etwa vom 12.—13. Jahrhundert an (wie Pietzsch festgestellt hat) allmählich zu verblassen. Es ist natürlich kaum möglich, die ersten Spuren der Umdeutung einem bestimmten Autor zuzuweisen: Wilhelm v. Conches, Hugo v. S. Victor, Pseudo-Aristoteles, Aegidius v. Zamora, Kilwardby stehen noch durchaus auf dem Boden der alten systematischen Auffassung. Hier, in unseren Quellen ist der terminus schon zweifelsohne in modern umgedeutetem Sinne angewandt, wie einerseits aus der Gegenüberstellung mit der musica humana sive vocalis, andererseits aus der Reihe der genannten Instrumente (wo eben das Monochord fehlt) hervorgeht.

18. Die Teilung der Musik in musica choralis et mensuralis ist eine Teilung nach praktischen Gesichtspunkten, die mit dem boetianischen System nichts zu tun hat. Diese Teilung zuerst bei Jo. de Garlandia, C. I, 157b. Jo. de Grocheo, S. 82—83. Jacobus v. Lüttich, Speculum, ed. Großmann, S. 87f. Theodoricus de Campo, C. III, 178. Johannes Verulus de Anagnia, C. III, 129b. Petrus dictus palma ociosa SIMG XV, 507. *B*, fol. 28b—29a. B. Praspergius 1501, A, III. Michael Keinspeck, cap. 2.

21. Vel aliter[1] musica mensurata describitur[2] sic: Est cantus longis, brevibus, semibrevibusque figuris[3] mensuratus.

21. [1] *M* et finaliter. [2] *M*, *B* diffinitur. [3] *M* mensuratus fracturis.

22. Et dicitur[1] mensuralis quasi aptus pronunctiari sub mensura debita.

22. [1] *M* dd.

23. Causa tamen[1] formalis non est aliud, quam ordo, modus et forma procedendi in presenti materia[2] ad regulas artis musice cognoscendas[3].

23. [1] *M*, *B*, *S* autem. [2] *S* tractatu. [3] In *S* folgt eine Einschaltung zum Ersatz des ausgelassenen Teils: „Cum igitur delectabile, honorabile, utile et necessarium est musicam scire non solum secundum quid, sed eciam simpliciter, cum sit preceptum sacerdotibus ut patuit. Non enim hoc novum est, quia tempore regulacionis huius artis ita turpe erat musicam ignorare, sicut nunc litteras alphabeti. Ergo cum summa diligencia tenentur eam addiscere etc.".

[fol. 5b].

1. Item[1] musica dicitur a moys grece, quod est aqua latine et ycos sciencia, quia dicitur juxta fluviorum seu rivorum varios decursus esse reperta.

2. Vel ideo dicitur a moys et ycos, quia plurima instrumenta ex fusili metallo fiunt, que aquam habent pro materia a domino (?) sicut cimbalum, campana.

3. Vel ideo, quia tractat de vocibus et proporcionibus vocum modo sine humorum beneficio nulla cantalene, vel vocis subsistit delectacio.

fol. 5b.

1. [1] Dieser Anhang (1—3) fehlt in den Handschriften *M*, *B* und *S*.

---

1. Als Anhang noch eine Ableitung des Wortes musica aus moys und ycos. Parallelen: Jo. de Garlandia jr., C. I, 157. Ph. de Vitry, C. III, 17, 35—36. Hugo v. Reutlingen, ed. Beck, S. 20 (ausführlicher erklärt). Theodoricus de Campo, C. III, 178. Petrus dictus palma ociosa SIMG XV, 502. Paulus Paulirinus, ZMW VII, 260. Gobelinus Person, KJ XX, 181. Anonymus XII, C. III, 475b. Michael Keinspeck, cap. 1. *B*, fol. 28a. Dieselbe Ableitung noch im 16. Jahrhundert bei Gr. Reisch: Margarita philos., p. 345.

3. Tunstede, C. IV, 203a (wörtlich genau). M. Keinspeck, cap. 1 (umformuliert).

Rupert Ignaz Mayr (1646—1712) und seine Kirchenmusik

Von Karl Gustav Fellerer, Freiburg (Schweiz)

II. Die Kirchenmusik R. I. Mayrs

Wie die Aufstellung der Werke R. I. Mayrs bereits zeigte, ist ein großer Teil seines Schaffens im Laufe der Zeiten verloren gegangen. Von den kirchenmusikalischen Werken sind außer dem Trauergesang auf Bischof Marquard II. nur mehr die drei Sammlungen: Sacri concentus (1681), Gazophylacium musico-sacrum (1702) und Psalmodia brevis (1706) erhalten. Die Stimmbesetzung ist in den beiden letztgenannten Sammelwerken gleich. Anders geartet sind die Sacri concentus, die für Solostimme mit Instrumentalbegleitung geschrieben sind und die auch unter sich in der Besetzung der Solostimmen wie der Begleitinstrumente wechseln. Er folgt dem Acappellastil, dem chorischen Konzertprinzip, der konzertanten Monodie, wie sie auch bei J. K. Kerll[1], J. H. Schmeltzer[2], H. F. Biber[3], Stadlmayr[4], Strauß[5], A. Megerle[6] und in der ganzen Kirchenmusik um die Mitte des 17. Jahrhunderts[7] ausgebildet waren.

Mayrs Melodik weist stilistische Unterschiede je nach Chor und Solosatz, besonders aber auch bezüglich der Stilgattung, in der das Werk geschrieben ist, auf. Wie bei Scarlatti, Durante und anderen Zeitgenossen zeigt seine Kirchenmusik ein Doppelgesicht: Er schreibt Werke im stile antico und im Stile seiner Zeit. Dennoch lassen sich feste melodische Typen feststellen, die als spielerische Formeln Stilprinzip dieser Epoche sind.

Eine Rezitation auf einem Tone, die schon im Madrigal des 16. Jahrhunderts häufige Verwendung fand, wird in der Barockkunst, allerdings in anderem Sinne, zu neuer Bedeutung erhoben. R. I. Mayr verwendet nicht nur in Mittel- oder Grundstimmen (Orgelpunkt) dieses Prinzip, sondern auch in der Oberstimme, die dann meist durch harmonischen Wechsel (I, IV, VI) schattiert wird[8]. Hierher gehört auch die bei R. I. Mayr sehr häufig verwendete steigende Sekunde, die

---

[1] DTB II/2, herausgegeben und eingeleitet von A. Sandberger. DTÖ XXX, 1; XXV.

[2] DTÖ XXV.

[3] DTÖ XXX, 1.

[4] DTÖ III, 1 (Habert).
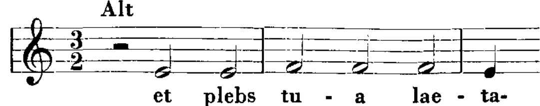
[5] DTÖ XXX, 1.

[6] Hans Albert, Leben und Werke des Komponisten und Dirigenten Abraham Megerle (1607 bis 1680). Ein Beitrag zur Geschichte der bayrisch-österreichischen Kirchenmusik. Münchner Diss., 1927.

[7] Vgl. auch K. A. Rosenthal, Zur Stilistik der Salzburger Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts. Kongreßbericht der Beethoven-Zentenarfeier, Wien 1927, S. 202. — A. Adrio, Die Anfänge des geistlichen Konzerts, 1935.
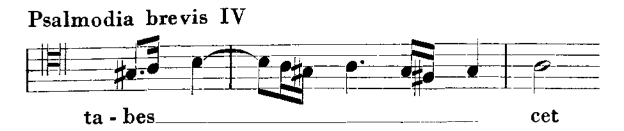
[8] Z. B. Psalmodia brevis II, Ps. 109: Sopran Takt 6ff., dominare in medio inimicorum tuorum.

wieder auf den Ausgangston zurückfällt und deklamatorisch zerlegt ist, z. B. Gazophylacium II:

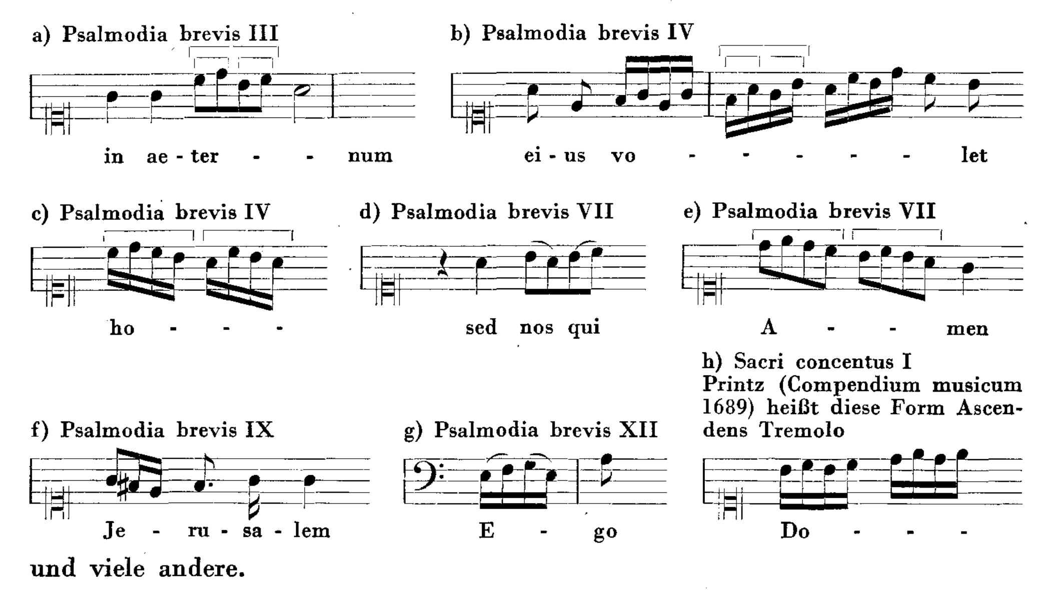


Trotzdem zeigt sich Mayr meistens in kleineren Abschnitten der Skala treu; jedoch nicht mehr im Sinne der ausgedehnten skalischen Melismatik des 16. Jahrhunderts, sondern in syllabischer Deklamation.

Typisch für Mayrs Melodik ist die „verzopfte" Linie, die vor allem im Sologesang zu großer melismatischer Ausladung gelangt:
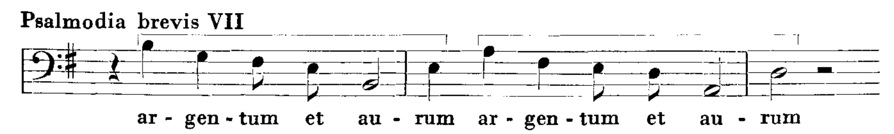


Die Umgestaltung der geraden Linie geschieht hierbei durch Stagnation, Unterbrechung der skalischen Bewegung durch Abspringen im betonten oder unbetonten Rhythmus und gewisse stereotype, meist instrumentale Floskeln und Formeln wie:



und viele andere.

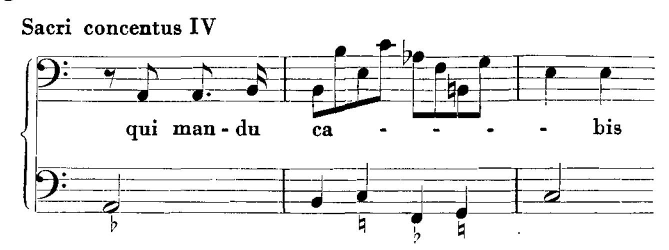
Neben der verzopften Linie finden sich aber auch gelegentlich, doch selten, breite Sätze, die in ihrer Melodik den Ernst der alten Schule verraten und in ihrer Gestaltung auf französische Einflüsse weisen.

Die Melodie zeigt häufig melodische Kleinimitation und Melodiesequenzen. Als Erweiterung der Kleinimitation erscheinen Melodiesequenzen, die Mayr in großem und kleinem Umfang gern verwendet, z. B.:

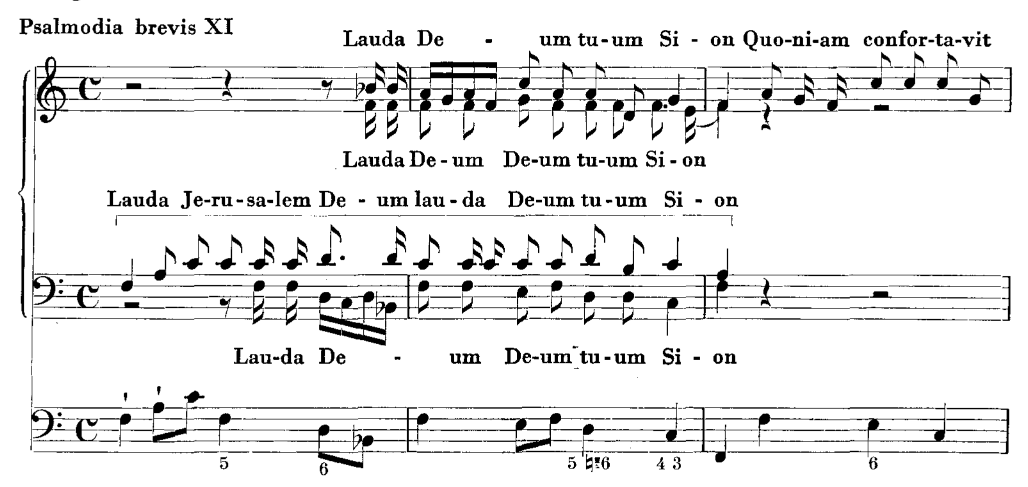


In der Erweiterung alterierter Intervalle wie bei Monteverdi und im venezianischen stile concitato[1] geht R. I. Mayr noch nicht so weit wie z. B. Caldara, doch bringt auch er häufig diese Tonschritte.
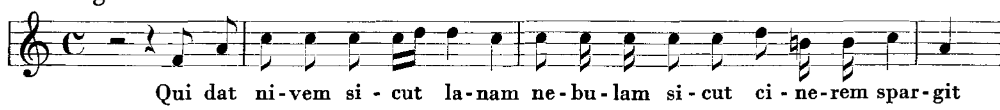
Melodische Dreiklangsbildungen finden sich vor allem im Baß, aber auch in den Ober- und Mittelstimmen. Gelegentlich erscheinen sie thematisch (Initium des V. modus). Die für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts typische Fanfarenbildung[2] tritt bei R. I. Mayr jedoch zugunsten der Linie zurück. Sprünge in verminderte Intervalle treten im Sinne von Akkordbrechungen auf, besonders im Sologesang:



Neben freier Melodiebildung tritt auch der Einfluß des gregorianischen Chorals zutage, z. B.:



Einige Takte später erscheint das Choralthema im Sopran in folgender Gestaltung:



Die Acappellasätze im Gazophylacium sind in ihrer historisierenden Gestaltung der Melodiebildung nach dem Prinzip Palestrinas gebaut.

[1] Z. B. in Marc Antonio Zianis Laudate Dominum a 4 voc 2 VV, Va, Cello Org. St. B. M. Mus. mss 1085. — Vgl. W. Kreidler, Heinrich Schütz und der stile concitato von Claudio Monteverdi. Diss. Bern 1934.

[2] Auch Orel weist in Adlers Handbuch der Musikgeschichte S. 438ff. auf diese Fanfarenbildungen hin.

In den solistisch angelegten Werken (Sacri concentus) und den Solopartien der beiden anderen Sammlungen herrscht die Koloratur vor, die bisweilen instrumental angestimmt, von der Singstimme aufgenommen wird[1]. R. I. Mayrs Melodiebildung weist vorzugsweise auf italienische Haltung; in gelegentlicher Schwerfälligkeit und gewissen Wendungen ist jedoch seine altbayrische Landschaftsgebundenheit unverkennbar.

Die Takteinteilung ist äußerst wechselvoll. Den Prinzipien der italienischen Kantate folgend, finden sich in den einzelnen Stücken häufige Taktwechsel. Die altpolyphonen Stücke, die Offertorien der Fastenzeit im Gazophylacium, bedienen sich des großen Allabrevetaktes 2- und 3-teilig[2]. Die häufigste Verwendung findet der C-Takt ($\frac{4}{4}$), so in der Psalmodia brevis in 10 Stücken durchlaufend ohne Wechsel[3] mit anderen Takten.

Reichere taktliche Gestaltung weisen die Sacri concentus 1681 auf. Hier ist kein Stück in einheitlichem Takt geschrieben. Die verschiedenen Takte werden stets im Wechsel gebraucht.

Auch Gazophylacium 1702 ist rhythmisch abwechslungsreicher als die Psalmodia brevis 1706.

Einen rhythmisch interessanten Fall, 2- und 3zeitigen Takt nebeneinander, bietet Gazophylacium Nr. XVII, das Offertorium Dominica Palmarum, das in altpolyphonem Stil über der in gleichwertigen Noten im Tenor dahinschreitenden Choralmelodie aufgebaut ist. Die Tenormelodie ist in Quadratchoralnotenschrift angegeben mit dem Bemerken: 2 ad unam mensuram, während die übrigen Stimmen mensuraliter verzeichnet sind. Durch die Choralmelodie ist die Zweizeitigkeit des Taktes gegeben, die innerhalb derselben zwischen 2- und 3-Teiligkeit wechselt. Dies wird bezeichnet mit $\frac{6}{4}$ = 3teilig und $\frac{4}{6}$ = 2teilig. Der Wechsel vollzieht sich in den einzelnen Stimmen jedoch nicht immer gleichzeitig, so daß 2- und 3teiliger Rhythmus untereinander zu stehen kommen. Ein ähnlicher Fall ist in den Sacri concentus IV gegeben, wo Triolen in der Solovioline Achteln der Solostimme gleichzeitig gegenübergestellt werden.

Entsprechend der Maximal- und Minimalgrenze wechseln die rhythmischen Werte[4]. Die punktierte Note findet häufige Anwendung vor allem auch im lang-

---

[1] Vor allem brachten die Neapolitaner dieses Prinzip zur vollsten Entwicklung.
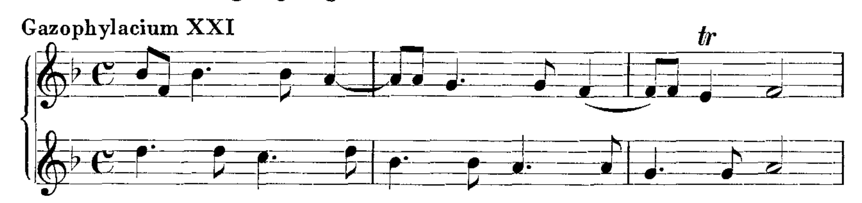
[2] In der Vorrede zu seinen Pythagorischen Schmidsfünklein (1692) spricht er von der Bedeutung des Allabreve. „Allabreve, oder dieses durchschnittene ₵ zeiget auf daß man alsdann die gantze Noten wie halbe / dise wie schwartze / die schwartze wie Fuselen / und dise wie doppelte Fuselen machen müsse / doch muß der Tact hierzu nicht zu geschwind seyn." Es bedeutet also eine Beschleunigung des Tempo: „Das alla breve tempo habe nicht nach der Regul (wolwissend, daß es so wol wegen deß Tacts als anderer sonst nothwendiger Außtheilung auch in den Figuren nicht zutrifft) sondern allein wegen geschwinderen Tacts setzen wollen".

[3] Der Taktwechsel vor allem auch zur Zeichnung der Textabschnitte war ein in der Monodie sehr beliebtes Mittel und tritt schon bei Viadana häufig auf, so in dem auch durch seine Besetzung (4 Männerstimmen!) interessanten Ave verum seiner 100 Conc. Eccl. 1602. C 24 Takte, 3 halbe, 6 Takte, C 14 Takte.

[4] Die kleinen Werte sind durchwegs geschwänzt, nicht mit Balken gedruckt, wie sich das z. B. in dem Druck von Pezens Corona stellarum 1710, Aufschnaitters Acquila clangens 1719 u. a. findet. Die einzelnen Stimmen, auch B. C., sind ohne Angaben bezüglich der anderen, ausgenommen

samen Tempo. Eine Beeinflussung durch das Grave der französischen Opernouvertüre liegt nahe. Die häufigste Verwendung findet der daktylische Rhythmus vor allem in syllabischer Deklamation ♪♬♬. Er gehört zu den beliebtesten Rhythmen der damaligen Zeit und fand auch in den Werken Lullys, den Kantaten der Italiener, wie der norddeutschen Kantatenmeister, vielfach auch in Chorrezitation reiche Verwendung. R. I. Mayr bringt diesen Rhythmus häufig, um Akkorde zu Deklamationszwecken zu zerlegen.

Synkopenbildung findet sich vor allem bei den im stile antico angelegten Stücken und in den Schlußformeln. Auch frei eintretende Synkopik macht R. I. Mayr seiner Kunst dienstbar. Im Ganzen macht die Rhythmik vor allem in der Psalmodia brevis, einen konventionellen Eindruck[1]. Selten kommt R. I. Mayr zu interessanten, rhythmischen Bildungen. Eine solche ist der panrhythmische Satz der beiden Violinen in Gazophylacium XXI Alleluja, der im Gesamtrhythmus eine fortlaufende Achtelbewegung ergibt:



Ähnlich in Gazophylacium XXIV Alleluja u. a.

Bezüglich der Harmonie herrschten in der Zeit R. I. Mayrs verschiedene Richtungen. Auf der einen Seite die retrospektive Einstellung, die die Kirchentonarten als einzig berechtigt hinstellt; auf der andern die „moderne", die dem Leittonbedürfnis des Ohres folgend dem Dur-Moll-Schema huldigt. Gerade in der Zeit R. I. Mayrs war dieser Kampf stark entbrannt und München stand durch J. K. Kerll und Murschhauser[2] mitten in der Bewegung, die durch den Sieg Matthesons zugunsten Dur-Moll ihren Abschluß fand.

R. I. Mayr vertritt, soweit er Kirchentonarten überhaupt heranzieht, einen freien Standpunkt und gibt ihnen durch Einführung der Alterationen Dur- bzw. Moll-Gepräge. Überwiegend bedient er sich der modernen Dur-Moll-Sphäre. So sind von den sechzehn Stücken der Psalmodia brevis elf in ausgesprochen moderner Tonart geschrieben, fünf dagegen in „modernisierten Kirchentonarten", unter denen viermal dorisch und einmal lydisch zu erkennen sind. Die Sacri concentus, obwohl sie vor der Psalmodia brevis entstanden sind, zeigen harmonisch durchweg den neuen Geist. Hier läßt sich schon kaum mehr von einem Kirchentonarten-Charakter sprechen.

Die Harmonisierung und das fundamentale Akkordmaterial zeigt die Be-

---

S. und T. bzw. R. gedruckt, während z. B. in der B. C.-Stimme des Delectus sacrum cantionum von J. K. Kerll 1669 bei Amor Deus die Sopranstimme mitgedruckt ist.

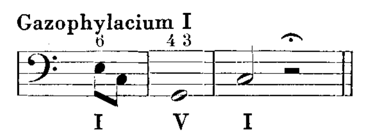
[1] Hemiolen treten gelegentlich bei hervorgehobenen Stellen und Schlußbildungen auf. Diese Verwendung läßt sich, wie G. Adler (Studien zur Musikwissenschaft IV, S. 38) mitteilt, auch in den zeitgenössischen Meßkompositionen feststellen.

[2] M. Vogeleis in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1901. L. Söhner, Die Musik an der Münchener Frauenkirche, 1934, S. 75.
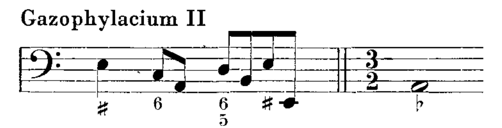
zifferung, die R. I. Mayr nach Lullyschem Vorbild (im Gegensatz zu den Italienern) gewissenhaft an der B.-C.-Stimme anbringt. Der Tonikaakkord mit seinen Umkehrungen und der sehr häufig angewendete Septakkord in Stamm- und Umkehrungsformen mit und ohne Alterationen gehören zum harmonischen Material R. I. Mayrs. Die Vorhaltsbildung spielt dabei eine große Rolle.

Die Akkordik der Orgel bildet die harmonische Grundlage, die durch Passagen in Instrumenten und Singstimmen umspielt wird. Neben harmonisch interessanter Gestaltung treten aber auch konventionelle Folgen auf, und die häufige Schüttelharmonie I—V (z. B. Gazophylacium II Takt 9—12) wird nur durch die Baßbewegung und eingestreute Vorhalte erträglich.

Die Kadenzbildung findet sich in R. I. Mayrs Werken häufig, vor allem beim Übergang zu einem Taktwechsel, der meist nicht innerlich begründet ist. Der Übergang von I—V—I ruft eine für diese Formel gewöhnliche Baßführung hervor:



ebenso bei Verwendung des Quintsextakkords:



Die Kadenzierung ist vielfach melodisch umspielt und wird bisweilen durch melodische Führung verzögert.

Das harmonische Denken tritt auch an den Stücken im stile antico zutage. Es geht soweit, daß R. I. Mayr auch bei imitatorischen Einsätzen (wie in Gazophylacium III) nicht Tastosolo, wie es die Theoretiker fordern, begleitet, sondern eine selbständige harmonische Begleitung dazu führt. Die latente Harmonik in der Melodie gibt oft Anlaß zu mächtigen Steigerungen, wenn auch die Septwirkung, wie sie bei den harmonischen Sequenzen in Gazophylacium I (non confundentur) verwendet wird, ein konventionelles Mittel ist.

Satz und Form in der Kirchenmusik R. I. Mayrs sind einerseits durch den Text, andererseits durch die Art der Komposition nach der Besetzung bestimmt[1].

Die Sacri concentus bedienen sich als Kompositionen für eine Solostimme mit Instrumentalbegleitung der üblichen Soloformen, des Rezitativs und des ariosen Gesanges neben rein instrumentalen Sätzen.

Neben diesen selbständigen Instrumentalsätzen enthalten die Sacri concentus auch ausgedehntere instrumentale Vor- und Zwischenspiele.

R. I. Mayr verwendet sie ohne formale Unterschiede[2]. Die Sinfonie V ist

[1] Vgl. dazu G. Adler, Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in: Studien zur Musikwissenschaft IV, S. 17. H. A. Sander, Beiträge zur Geschichte der Barockmesse. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1933, S. 77ff.

[2] Murschhauser schreibt dagegen in seiner „Fundamentalische kurz und bequeme Handtleitung“ 1707, S. 28: „Symphonia, Sonata, Ritornello ist ein Instrumentalmusic, jedes auf sein besondere Art.“

nach dem Schema a-a gebaut. Symphonia X zeigt bereits einen Durchführungsteil. Ritornell XII besitzt unter den vierstimmigen Instrumentalsätzen mit 29 Takten die größte Ausdehnung. Von den dreistimmigen Instrumentalsätzen leitet eine Symphonia in 18 Takten das Salve Regina VIII ein. Ein reizendes Stück ist die Sonata in der Weihnachtsnummer IX In terras descendam et adnuntiabo, die mit Sinfonia Pastorale ihre richtige Bezeichnung haben würde. Nr. VI Ave Regina coelorum besitzt zwei Sonaten für Violine, Solo und B. C. Sonate II schließt sich in verkürzter Form jedoch thematisch der Sonate I an.

Die selbständigen Instrumentalsätze im Gazophylacium sind orchestral meist für 2 Violinen und 3 Violen (VI, VIII, XIX, XXIII, XXIV) oder für 2 Violinen und 2 Clarinen. Die beiden Violinen sind als Einheit geführt, jedoch nicht solistisch, während die 3 Violen die Begleitung bilden. Die kontrapunktische und imitatorische Arbeit (VII, XIX), teilweise in Sequenzen (XXIII), wird in den charakteristischen Momenten meist von den Violen aufgegriffen. Eine Ausnahme bildet XXVI, das auch in der Stimmbesetzung nicht mit den anderen Nummern übereinstimmt. Die beiden Clarinen bilden einen Chor, der von den beiden Violinen imitiert wird. Dazu tritt der B. C. in selbständiger Führung, um die harmonische Grundlage zu bilden. Die beiden Instrumentalchöre sind unter sich wiederum imitatorisch gearbeitet und treten erst am Schlusse zu gemeinsamem Satz zusammen. R. I. Mayrs Gazophylacium besitzt als Instrumentalsätze nur Einleitungssymphonien und Sonaten, nicht aber Ritornelle und Instrumentalstücke innerhalb der ganzen Anlage, wie die Sacri concentus. Eine Ausnahme bildet nur ein instrumentaler Zwischensatz in IX, der allerdings nicht als selbständiges Stück bezeichnet ist.

Die Psalmodia brevis kennt überhaupt keine selbständigen Instrumentalsätze, ebenso wie Prodromus optatae pacis sive Psalmi de dominicis von Joh. Christ. Pez, op. II 1703.

Zwischen Instrumentalstücken und Gesangsnummern kann fast überall eine thematische Einheit festgestellt werden. Ausnahmen bilden in den Sacri concentus nur die Symphonie XII, während das folgende Ritornell eng mit dem Vokalsatz verbunden ist, ferner die Sonaten für Violine Solo in VI und das in sich geschlossene Pastorale IX, im Gazophylacium die Sinfonia XXIII und XXV[1].
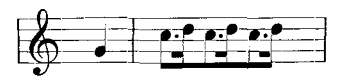
Der Aufbau eines Stückes im ganzen ist durch den Text bestimmt.

Die musikalische Einteilung richtet sich jedoch bei den Psalmen nicht streng nach den Versnummern. Die einzelnen Nummern sind unter sich abgeschlossen und stehen in Takt, Vorzeichen und Thematik einander frei gegenüber. So ist Ps. I der Sacri concentus Laudate pueri in sieben Nummern eingeteilt. Nr. 1 umfaßt Vers 1 und 2, und zwar dreiteilig a-b-c, wobei c das Hauptmotiv von a wieder aufnimmt und, wohl bedingt durch eine wortmalerische Ausdruckskoloratur, den $\frac{4}{4}$ Takt in $\frac{4}{6}$ vertauscht.
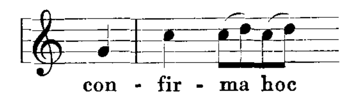
[1] Nach dem Muster der venezianischen Opernouvertüre verwendet er mehrmals die Einleitungsfermate (Gaz. VI, XXIII, XXV). Es ist dies eine damals sehr gebräuchliche Wendung. So leitet z. B. Rosenmüller von seinen vier Dixit Dominus (BB mus. ms. 18888) drei damit ein; ebenso seine Confitebor-Kompositionen (BB mus. ms. 18886), vgl. hierzu Heuß, Die venezianische Opernsymphonie (SIMG IV, S. 19; Riemann, Handbuch II 2, S. 72); F. Hamel, Die Psalmkompositionen Johann Rosenmüllers, 1933.

Nr. 2, Vers 4 (15 Takte) bringt in der ersten Periode bis Takt 7 das Hauptmotiv, in der zweiten ein neues Koloraturmotiv. Nr. 3 ist ein Rezitativ mit B.-C.-Begleitung nach italienischer Art. Mayr bezeichnet diesen Satz mit Solo stil. recit. Nr. 4 ist bewegt gearbeitet. Das Thema entspricht tonmalerisch dem Worte suscitans. Hier ist ein Beispiel instrumentaler Themenbildung bei R. I. Mayr. Die Violine stimmt das Thema an, die Singstimme nimmt es auf, um mit dem zweiten Thema der Violine in Wettstreit zu treten. Der Satz ist in seiner Geschlossenheit und lebendigen Gestaltung bezeichnend für R. I. Mayrs Schaffen.
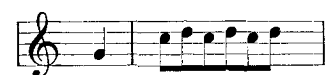
Die Überführung instrumentaler Themen in den Vokalsatz führt zuweilen zu deklamatorischen Härten. Auch R. I. Mayr ist, wie manche Nummer in den Sacri concentus zeigt, diesen Zeitströmungen nicht entgangen. Das feine, stilistische Empfinden R. I. Mayrs macht jedoch Gazophylacium XXIV deutlich, wo er, wohl auch durch den Chorsatz bedingt, eine vokale Umbildung des Themas vornimmt. Das typische Klarinenthema der Sonatina:



erscheint im Vokalsatz in dieser Form:



und wird instrumental in der Fassung



weitergeführt[1]. Nr. 5 umschließt Vers 7 und bringt neben einem sich rhythmisch und im Ausdruck an Motiv a anlehnenden ersten Thema im 2. Teil des Satzes reiche Koloratur in Singstimme wie Violine. Nr. 6 in ähnlicher Geschlossenheit wie Nr. 4 im $\frac{6}{4}$ Takt und mit passacaglienartiger Baßführung macht ebenfalls wieder vom imitatorischen Prinzip, und zwar in der Quinte, reichlichen Gebrauch, ohne eine Zäsur zu bieten. Nr. 7 umschließt die Doxologie. Die Rezitation auf einem Ton wie die Schlußformel weisen auf den gregorianischen Choral (1. Psalmton). Ein reich koloriertes Amen (Triolenkoloratur) schließt mit einer Adagio-Kadenz das Ganze ab.

In Psalm II Confitebor haben wir eine Dacapo-Komposition[2] vor uns. Die Rezitative sind ohne System eingestreut. Instrumentalsätze fehlen. Anders ist dies bei den nun folgenden marianischen Antiphonen. Wie oben schon ausgeführt, bringt hier die instrumentale Symphonie eine neue Erweiterung in den Aufbau. Die „Nummernkomposition" mit verschiedenem Takt und Tempo, mit unterschiedlicher Tonart und Thematik ist auch bei diesen geschlossenen Texten beibehalten.

Der reiche Wechsel im Aufbau, dessen sich R. I. Mayr in allen seinen Solo-

[1] Mattheson, „Vollkommener Capellmeister", stellt 17 Unterschiede zwischen Vokal- und Instrumentalmelodie auf. S. 204, 235.

[2] Bisweilen tritt die Dacapoform schon bewußt bezeichnet im 17. Jahrhundert auf. So steht z. B. bei Psalm 147 comp. ao 1677 von D. Carl (B. B. Mus. mss. 30305) am Schluß: Repetatur ab initio.

gesängen bedient, ist in seinen kirchlichen Chorwerken nicht so ausgeprägt. Sie sind einheitlicher gestaltet.

Die Psalmodia brevis 1706 bedient sich einer einheitlichen Besetzung: Coro concertante, Coro ripieno, 2 Violinen, 3 Tromboni o Viole, Violone, Basso continuo. Die Achtstimmigkeit ist jedoch nur scheinbar. Wir haben in der Komposition nur einen vierstimmigen Chorsatz, dessen Träger der Coro concertante ist, während Coro ripieno nach der damaligen Praxis nur zur Verstärkung des Concertante an gewissen Stellen beigezogen wird. Selbständiges Auftreten des Ripieno-Chores fehlt in der Psalmodia brevis[1]. Während die Violinen mit dem B. C. gehen und ohne Unterbrechung bei Solo- und Chorpartien geführt sind, treten die 3 Violen nur zum Chor. In die Sopranpartie teilen sich die Violinen, meist wird sie von der zweiten Violine mitgespielt. Die beiden Violinen treten auch selbständig neben die Chöre. Die Lullysche Führung der beiden in Terzen, die wir auch bei Cavalli und seinem Kreis häufig finden, spielt dabei eine besondere Rolle.

Bemerkenswert ist, daß Mayr die Teilung eines Verses vielfach nicht beim Asteriscus vornimmt, sondern meist zwei Worte vorher. Thematisch sind die einzelnen Verse selbständig abgeschlossen.

Das Zerteilen eines Verses auf zwei und mehr Solostimmen, das kontrapunktische Übereinanderstellen derselben, polyphone Arbeit und Verbinden mehrerer Verse zu einer formalen Einheit bringen den Eindruck der Durchkomposition, wenigstens in kleineren Stücken zustande.

In größeren Abschnitten bleibt der Wechsel zwischen Solo und Tutti. Umfassende thematische Zusammenhänge zwischen den einzelnen Versen fehlen dort, doch sind z. B. Vers 17 und 18 thematisch miteinander verknüpft.

Auch bei dem Magnificat VIII bilden die einzelnen Verse in sich geschlossene Stücke, und wenn die Besetzung keinen Strich zwischen den einzelnen Versen zieht, wird thematisch und taktlich der Versabschluß gekennzeichnet (Vers 6 und 7). Als Einheit ist nur die Doxologie komponiert. Eine klare Scheidung zwischen den einzelnen Versen führt R. I. Mayr wiederum in IX, X durch.

In IX bringt er die Scheidung durch Übergabe des einzelnen Verses an eine Klanggruppe ohne den Vers in zwei Abschnitte zu zerlegen. Der erste Vers weist Anklänge an den Choral auf[2].

Die Gestaltung der einzelnen Nummern im Gazophylacium ist wieder reichhaltiger. Schon die Stimmenbesetzung, der Wechsel von Solo und Tutti, zeigen nicht die einheitliche Gestaltung der Psalmodia brevis. Mag hier der Text — das Gazophylacium enthält 25 Offertorien — zur freieren und lebendigeren Kompo-

---

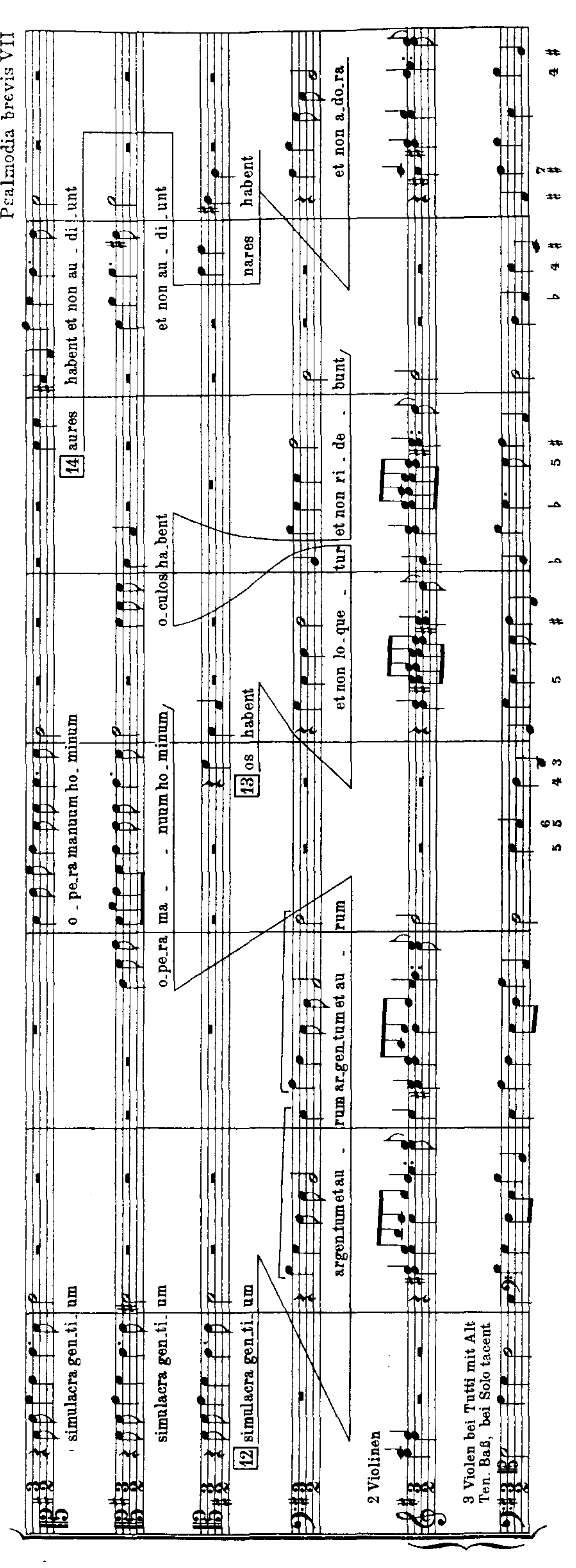
[1] Diese Besetzung ist einerseits bedingt durch die R. I. Mayr zur Verfügung stehenden Kräfte, die nicht wie z. B. bei seinen Nürnberger Zeitgenossen (vgl. DTB VI) die Chöre tatsächlich selbständig nebeneinander treten lassen konnten. Er selbst weist darauf in der Vorrede zu Gazophylacium hin. Andererseits macht sich hier auch ein gewisses Stilprinzip geltend. Murschhauser definiert in seiner Fundamental. Handtleitung 1707 „Concerto ist gleichsamb ein streitt mit 3 oder mehr Stimben, iedoch ohne völligen Chor“. „Tutti Ripieni, Capella, bedeutet ein volliges gesang oder miteinfallen der völligen Stimben.“

[2] Eine derartige cantus firmus-Komposition liegt in Murschhausers op. 2 Psalmi vespertini 1700 vor, der die Psalmen nach einzelnen Modi ordnet und wohl in mancher Beziehung das Vorbild für Mayrs cantus firmus-Komposition war.
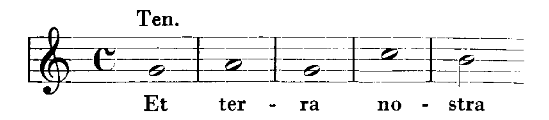
sition im Gegensatz zu den starren Psalmen Anlaß gegeben haben, es ist hierfür wohl auch in der Entstehungszeit der Werke ein Grund zu suchen.

Von den Offertorien des Gazophylacium sind IV (mit Inst.) XII, XIII, XIV, XVI, XVII a cappella, während die übrigen im konzertanten Stil geschrieben sind. Der Satz in Motettenmanier ist dem Prosatext angepaßt, d. h. der Text ist in verschiedene Abschnitte zerteilt, die mit selbständigem Themenmaterial unter sich geschlossen durchgeführt werden. Auch kleinere Textabschnitte werden unter sich wiederum geteilt, und behalten die ihnen eigentümlichen Themen stets bei, so daß bisweilen ein mehrthemiges, kontrapunktisches Arbeiten auch in Engführung der Themen entsteht. So z. B. in I, wo „in te confido“ und „non erubescam“ zu einem einheitlichen zweithemigen Satz verknüpft werden, oder bei „etenim“, wo die drei Themen abwechselnd in den verschiedenen Stimmen in kontrapunktischer Verknüpfung auftreten. Die einzelnen Abschnitte richten sich nach dem textlichen Satzbau und werden in vorliegender Nr. I durch Einführung eines Taktwechsels bei „Neque irrideant“ in zwei größere Gruppen zusammengefaßt.

Eine beliebte Stimmgruppierung ist die imitatorische Führung zweier Stimmen, die als Gruppe von den beiden anderen imitiert werden. Häufig findet sich imitatorische Führung der vier Stimmen als Einheit im kontrapunktischen Gewebe. Die von den



Singstimmen begonnenen Imitationen werden meist im Orchester fortgesetzt. Das 3. Offertorium des Gazophylacium zeigt bei „Etenim Dominus“ einen Satz, der diese Gruppen streng geschieden in Echomanier nebeneinander treten läßt. Nur der selbständig geführte B. C. stellt die Verbindung dieses wohl schematisch, aber nicht in der Wirkung geschlossenen Satzes dar. Neben der stilistisch einheitlichen Mehrthemigkeit findet sich aber auch altklassische Themengestaltung neben moderner. So zieht hier ein „Et terra nostra“ in langen Notenwerten



neben einem bewegten „dabit fructum“ als cantus firmus durch die einzelnen Stimmen und wird von den übrigen Singstimmen wie von den selbständigen Violinen umspielt, ähnlich wie die Violinverwendung auch in anderen Nummern unserer Sammlung auftritt, z. B. in Nummer XXII des Gazophylacium. Der Abschluß dieses 3. Offertorium „Benedixisti Domine“ erfolgt in einem Orgelpunkt.

Die Vorausstellung meist homophoner Gravesätze bzw. die Unterbrechung einer Nummer durch einen solchen ist ein beliebtes Mittel R. I. Mayrs, um nach französischem Muster Abwechslung im Aufbau zu schaffen. Wie in Nr. I und XXV des Gazophylacium, so findet dieses Prinzip auch in Nr. V Anwendung.

Ein sehr belebtes Stück ist das Jubilate VI, das durch den mit Generalpause abgeschlossenen zweimaligen homophonen Ruf „Intrate“ eine natürliche Gliederung erhält[1].

Das Thema erfährt bisweilen innerhalb eines Satzes auch reiche Umgestaltung durch Dehnung und Verkürzung, Veränderung der Intervalle und der Bewegungsrichtung. Auch findet sich häufig ein Thema in Gegenbewegung untereinander gestellt, besonders in den beiden Violinen.

Zu den gelegentlichen choralischen Anklängen zählt der Anfang von Nummer IX, der eine Reminiszenz an die Psalmodie (Ton III bzw. VIII) bietet. Die a cappella-Offertorien sind für den 1., 2., 3. und 5. Sonntag in der Fastenzeit und den Palmsonntag bestimmt.

Nr. XVI weist mit seinen auf einem harmonischen Schwerpunkt festgelegten Koloraturen vor allem im letzten Abschnitt auf das Eindringen konzertanter Formen in den alten Satz. Gerade die harmonische Auffassung der Polyphonie und damit auch des Melismas, bietet einen grundlegenden Unterschied des stile antico im 18. Jahrhundert zur alten Polyphonie[2].

Diese Nummer XVI des Gazophylacium (Dominica V in Quadr.) ist eine feine kontrapunktische Arbeit. Der hier eingeführte zweite Tenor bringt einen choralischen C. f., während die übrigen vier Stimmen als Doppelkanon in der Oktave

---

[1] Bemerkenswert ist die übereinstimmende Auffassung dieser Worte in einer späteren Komposition von Kasp. Aiblinger, der ebenfalls das Intrate homophon in den sonst kontrapunktisch belebten Satz stellt.

[2] Vgl. K. G. Fellerer, Der Palestrina-Stil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, 1929, S. 339.

(Sopran-Tenor-Alt-Baß) die Begleitung bilden[1]. Dieses Werk ist ein sprechender Beweis für die Tüchtigkeit R. I. Mayrs in der kontrapunktischen Schreibart, so daß es sich würdig neben die Missa canonica von Fux stellt. Auch das Offertorium Improperium (XVII) zeigt R. I. Mayr als Meister der kontrapunktischen Gestaltung. Die Tenorstimme bringt mit dem Bemerken „Nb. 2 ad unam mensuram" die Choralmelodie in Choralnotation. Die übrigen drei Stimmen kontrapunktieren dazu, und zwar in verschiedenem Takt. Oben wurde bereits auf diese Untereinanderstellungen von 2- und 3teiligem Takt hingewiesen. Der Satz zeigt wohl manche Unsauberkeit, die durch das Ineinandergreifen der Stimmen verursacht wird, steht an Klangschönheit dem vorausgehenden nach und macht mehr den Eindruck eines künstlichen Experiments. Die Aufführung dieser beiden Nummern ist infolge der Rhythmik freilich nicht einfach, und R. I. Mayr selbst gesteht in der Vorrede zu Gazophylacium: „Nec facile duo illa Offertoria pro Dominica quinta Quadragesimae et Dominica Palmarum producat, quin ea prius cum suis probet". Eine Ausnahmestellung nimmt IV Ave Maria ein. Es ist als a cappella-Satz nicht nur vom B. C., sondern auch von 4 Violen begleitet, von denen Viola I mit dem Sopran, Va II mit dem Tenor und Basso di Viola mit dem Baß übereinstimmen[2].

Ausgedehnte Melismen fehlen; häufig, vor allem im zweiten Teil, tragen Repercussionen und Textverschränkungen dazu bei, den Eindruck einer Scheinpolyphonie hervorzurufen.

In allen Werken bildet der B. C. die harmonische Unterlage, tritt aber sowohl in den Chorwerken wie in Sacri concentus auch allein begleitend auf. Teilweise ist er unbedingt notwendig, da die Instrumente wie in Takt 4 des ersten Stücks des Gazophylacium keinen vollständigen Akkord bringen. Er ist vielfach mit der Baß-Viola und dem Singbaß identisch, tritt aber auch häufig selbständig auf[3].

Tempobezeichnungen sind selten und beschränken sich auf Angabe der Grundtypen ohne poetisierende Beiwörter. Sie stellen oft innerhalb weniger Takte Grave und Vivace gegenüber und suchen so zu einer musikalischen Untermalung des Textausdrucks auch dieses Mittel zu verwenden. So schreibt er z. B. im ersten Stück des Gazophylacium: Grave 3 Takte Ad te Domine/Vivace levavi animam meam 2 Takte/. Der Anfang eines Stückes ist vielfach breit, um später in die rasche

[1] Nach den gleichen Prinzipien ist z. B. wenigstens teilweise Salmo Laudate pueri a 5 voc da capella di Giov. Gius. Fux (B. B. Mus. mss, 68112) gearbeitet, der ebenfalls im Tenor durchgängig die Choralmelodie bringt, während bei Qui habitare und Sicut die anderen Stimmen kanonisch geführt sind.

[2] Es ist dies die alte Manier, die schon zur Zeit Lassos üblich war und die z. B. in dem Prachtkodex St. B. M. cim. 51 von Muelich, fol. 204, Darstellung gefunden hat, wobei Sänger und Instrumentisten vor einem Pulte stehen. Vgl. Sandberger, Ausgew. Aufs. I, S. 3, 6. Ein Gegenstück aus späterer Zeit bietet hierzu das Mitspielen der Streicherpartien durch die Bläser. Dieses gemeinsame Benutzen einer Stimme findet sich z. B. auf dem Gemälde des Hoffestes Johann Theodors im bayer. Nationalmuseum München (veröffentlicht in: B. Ziegler, Placidus v. Cammerloher, Freising 1919); R. Haas, Aufführungspraxis S. 109ff.

[3] Über die Ausführung des B. C. sagt er in der Vorrede zu seinen Pythagorischen Schmidsfünklein 1692: „. . . Und weilen es endlich in dem Bass zimlich zu schaffen gibt / als würde hierzu ein Französisch mit 4 Saiten / oder wie ein gemeine Prätschen gestimmtes Bass-Geigl / oder deren noch mehr (nachdem man die Partien starck besetzen will) zum allertauglichsten seyn. Will man aber einen grossen Bass brauchen / so muss er nothwendig 5 Saiten haben."

Bewegung überzugehen. In der Vorrede zum Gazophylacium fordert R. I. Mayr die genaue Beachtung der Tempoangabe und ermahnt den Dirigenten „ut pro dimensione temporis bene observit illas voces temporum signis adjunctas Largo, Grave, Adagio, Vivace, Allegro, Praesto usw."

Ebenso finden sich dynamische Vorschriften nur selten angegeben. Die Orgel hatte hier vielfach das zu ersetzen, was bei den einzelnen Stimmen nicht zur Geltung kam; daher werden in der Orgelstimme nicht nur p und fo, sondern auch vor allem die Ripieno- und Concertanteeinsätze (S. T. R.) genau verzeichnet.

Die Texte stimmen mit der liturgischen Fassung überein. Kleine Einschiebungen wie „ad te Domine levavi" ändern daran nichts. Eine Ausnahme machen einige Stücke des Gazophylacium, die die Offertoriumsverse zum Teil durch andere erweitern. So ergänzt Offert. II Adv. (Ps 84; 78) den liturgischen Text noch um Vers 12; Offert. Dom. III Adv. Ps. 84 (2 + 1 Halbvers 3) ergänzt 2. Halbvers 3 + 14. In Nr. V Psalm 92 stellt er Vers 1 dem liturgischen Vers 2 voran. IX Ps. 91 (Vers 1) wird ergänzt. XIV bringt Ps. 83 Vers 4, 5 an Stelle von Ps. 18. XVIII Ps. 75 (2. Halbvers 8 + 9 1 Halbvers) ergänzt Vers 3. XXIII Ps. 46 und Ps. 67 Vers 33/34.

Dagegen sind die letzten Texte der Sacri concentus Neudichtungen und scheinen dem Kreise zu entstammen, in dem auch Kerlls Delectus entstanden ist.

Die Forderung, die Carissimi und vor allem die Franzosen aufstellten, nämlich das Wort in den Vordergrund zu rücken, wird von R. I. Mayr erfüllt; die Mittel der Komposition sind dem Ausdruck unterworfen. Die Verwendung von Polyphonie und Homophonie steht weniger im Dienste der musikalischen, als der deklamatorischen Gestaltung[1]. Dynamik, Tempo, Struktur sind von der Ausdrucksgestaltung bestimmt. So stellt er z. B. im Offertorium „Perfice gressus" des Gazophylacium der ruhigen Bitte zur Zeichnung der Hoffnungsfreudigkeit einen bewegten Allegrosatz „sperantes in te Domine" gegenüber. Auch das „De profundis" (Psalmodia brevis XVI) schafft in den ersten vier Takten sowohl in der Zerteilung des 1. Verses auf die verschiedenen Stimmen, wie in der unterschiedreichen Komposition derselben eine deutliche Stimmungszeichnung. Ausdrucksmanieren seiner Zeit wie die emphatische Wiederholung des Non fehlen nicht, z. B. Gazophylacium I, VIII u. a.
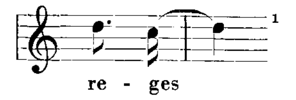
Wie das descendit im Credo der Messe in dieser Zeit Anlaß zu reichster Tonmalerei gab, so finden wir in den Werken R. I. Mayrs gewisse, immer wiederkehrende Gedanken wie exultatio, psallere u. a. stets tonmalerisch gezeichnet. So in Nr. 4 der Sacri concentus „in vanum" durch flüchtige Läufe.

Die Deklamation des einzelnen Wortes ist meist richtig nach dem Sprachakzent, während Ende des 18. Jahrhunderts die Vorherrschaft der Musik oft zu den unverständlichsten Akzentinversionen führte. Bei R. I. Mayr kommen diese nur gelegentlich vor. Eine Stilisierung von Akzent und Rhythmus schafft die Reihung der Worte in oft fast endlosen Daktylen, die die harmonische Takteinheit zerschneiden und einen rhythmischen Konventionalismus an Stelle freier rhythmischer Entwicklung setzen. Zu den durch die Musik bedingten Formeln gehört der un-

---

[1] So schreibt Fux in der Vorrede zu Gradus ad Parnassum: „daher soll die Musik nicht blos zu singen, sondern auch zu deklamieren scheinen".

betonte, jambische Vorschlag, der aus der Instrumentalmusik seit den Venezianern in die Deklamation kam. R. I. Mayr verwendet ihn häufig bei Endsilben.



Der betonte jambische Vorschlag, wie er besonders bei den Franzosen auftritt, fehlt.

Fassen wir die Untersuchungen über die Kirchenmusik R. I. Mayrs zusammen, so ist festzustellen, daß unter den konzertanten Werken manche zu dem technisch Besten und Ausdruckvollsten gehören, was in dieser Zeit geschaffen wurde. Die Beherrschung des kontrapunktischen Satzes, die feinfühlige Textbehandlung, vor allem aber die Instrumentation lassen frei belebte Sätze von großer Klangschönheit erstehen, denen trotz aller Zeitgebundenheit eine persönliche Note nicht fehlt. Vorworte zu den Werken[2], die Aufschluß geben können über die musikalischen Anschauungen des Verfassers, fehlen in den kirchlichen Werken, mit Ausnahme des Gazophylacium, das nach der Widmung einige Bemerkungen „Ad Lectorem Philomusum“ bringt. Wie Kerll tritt auch R. I. Mayr für besondere Betonung des Musikalisch-Technischen ein und fordert von denen, „qui artem fundamento addiscere cupiunt“, daß sie sich „formas rerum omnium quae in hac arte magni fieri solent“ klarmachen müssen. Sie werden dann die Zusammenhänge der einzelnen Teile erkennen, Beispiele des einfachen und doppelten Kontrapunkts, von Fugen und Imitationen mit 2, 3 und 4 Themen, „Diminutiones et Canones“ vorfinden; tatsächlich ist gerade das Gazophylacium bezüglich der kontrapunktischen Arbeit am reichsten und interessantesten gestaltet. Des weiteren verlangt er ausdrücklich die Kenntnis der Mensur und erklärt im besonderen das Tempus Prolationis, ein Beweis, wie die seit dem 16. Jahrhundert ohnedies sehr vereinfachte Mensuraltheorie immer mehr in Vergessenheit geraten war[3]. Auch von denen, die von Musik nichts verstehen, hofft er, daß sie Freude an seinen Werken haben „ex harmonia et modulationibus ad stylum modernum concinnatis“. Zwar weist er darauf hin, daß die Besetzung gering ist, so daß alle Chöre an die Aufführung seiner Werke gehen können[4]; doch „qui plenior futurus est Chorus junctis etiam Trombis et Violis, eo felicius satisfaciet audientes“[5].

---

[1] Psalmodia brevis II.

[2] Vgl. hierzu auch die bedeutsamen Vorworte Georg Muffats (abgedr. in Monatsh. für Musikgesch. XXIII, S. 37).

[3] Einen deutlichen Beweis bietet dazu noch eine Bleistiftbemerkung, die sich in dem Ten.-Tromb.-Exemplar Gazophylacium XXI der St. B. M. „ex choro S. Michaelis“ findet. An Stelle des gedruckten C $\frac{3}{1}$, das zu den allzu ungebräuchlichen Takten gehörte, ist hier das gebräuchlichere C $\frac{3}{2}$ gesetzt.

[4] War die Kirchenmusik im 16. Jahrhundert infolge der starken künstlerischen Potenz der einzelnen Kapellen ohne weiteres als aufführbar gedacht, so traten seit dem 17. Jahrhundert einerseits durch die Teilung der Kräfte und hauptsächliche Betonung der weltlichen Musik, andererseits aber durch die Verbreiterung der Kirchenmusikpflege, die auch kleinen und kleinsten Chören Aufführungsmöglichkeiten bieten mußte, Schwierigkeitsangaben als Lockmittel auf die Titel, wie faciles, breves und dergleichen.

[5] Wie stark oft solche Besetzungen waren, zeigen z. B. die uns in der St. B. M. ex choro S. Micha-

Bemerkenswert ist auch die Stellung R. I. Mayrs zu den Münchner Künstlern seiner Zeit. In der Widmung seines Gazophylacium an Max Emanuel preist er den kurbayrischen Hof als erste Musikstätte. Die einflußreichsten Künstler „non Bojariae sed totius Europae" wirken hier, von denen er Orlandus, Borro, Casparus Kerll, Hercules und den derzeitigen Kapellmeister Josephus Antonius Bernabei nennt. Über die jüngeren Meister schweigt er; vielleicht aus persönlichen Gründen und wegen ihrer Stellung zum Kurfürsten oder aber infolge seiner künstlerischen Einstellung. Denn R. I. Mayr war Vertreter der strengen alten Richtung in der Kirchenmusik, die in erster Linie auf den „Satz", nicht auf freie klangliche Gestaltung Wert legt. Dies wird deutlich, wenn wir die Tendenzen der kirchenmusikalischen Entwicklung um die Wende des 17./18. Jahrhunderts betrachten[1] und sehen, wie noch zur Zeit R. I. Mayrs in Frankreich und Italien neue Richtungen durchgebrochen waren, die bereits stark auf die deutsche Kirchenmusik einwirkten.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts hat sich in der italienischen Kirchenmusik die Scheidung der Stile vollzogen, die eine neue Entwicklung der einzelnen Richtungen ermöglichte[2]. Der stile antico hielt am polyphonen Stil des 16. Jahrhunderts fest, der stile moderno machte sich alle Neuerungen der musikalischen Satzgestaltung in gleicher Weise, wie Kantate und Oper, zunutze, der stile misto bringt in der Verschmelzung dieser beiden Prinzipien ein neues stilistisches Gebilde. Bei Giacomo Carissimi finden wir alle diese Richtungen in besonderem Maße ausgeprägt[3]. Sein Schüler J. K. Kerll übernimmt vor allem seine strenge kontrapunktische Manier und wirkt diesbezüglich stark auf die deutsche Kirchenmusik ein[4]. Alessandro Scarlatti wird in Italien der große Neuerer im kirchenmusikalischen Schaffen, so daß er infolge des völligen Anschlusses an die moderne Tonkunst zur grundsätzlichen Spaltung in alten und neuen Stil kommt[5]. Charpentier übernimmt den Mischstil, der in der französischen kirchenmusikalischen Entwicklung im kompakten Satz mit streng gegliederter Melodiestimme erstarrt[6].

---

elis erhaltenen Stimmen zu J. Christ. Pezens Corona Stellarum: eine Solostimme (Parte che canta) 3 Violino I, 3 Violino II, 1 Fagotte e organo, 1 Basso Continuo. Die selbständige Hinzufügung anderer Instrumente zur Verstärkung beweisen ebenfalls ex choro S. Michaelis erhaltene Vesperae longiores ac breviores auth Henr. Franz. de Bibern 1693, zu denen „geschrieben von Mathias Textor" neben den 3 Posaunenstimmen auch eine Cornet Rip. und weitere Orgelstimme erhalten ist.

[1] Vgl. Fellerer, Zur Geschichte der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts. Musica sacra, Regensburg 1927, Heft 2. — Ders., Grundzüge der Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Paderborn 1929, S. 72ff; O. Ursprung, Die kath. Kirchenmusik, S. 210ff.; R. Haas, Die Musik des Barock, S. 184ff.

[2] Vgl. auch K. Forster, Über das Leben und die kirchenmusikalischen Werke des Giuseppe Antonio Bernabei, Diss. München 1933, S. 30ff.

[3] Vgl. K. G. Fellerer, Zu Carissimis Stellung in der Geschichte der Kirchenmusik. Gregorius-Blatt, Düsseldorf 1925, Heft 10.

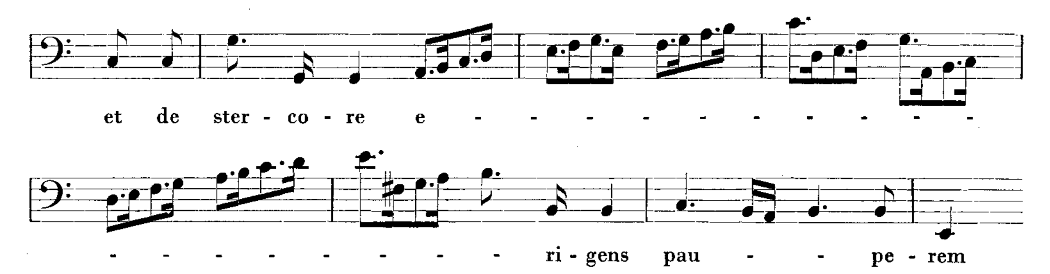
[4] Ders., Zur Geschichte der Kirchenmusik um die Wende des 17. Jahrhunderts in Deutschland. Musica Divina, Wien 1928, Heft 9/10 u. 11/12. — DTB II 2.

[5] Ders., Der Palestrina-Stil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Augsburg 1929, S. 105ff.
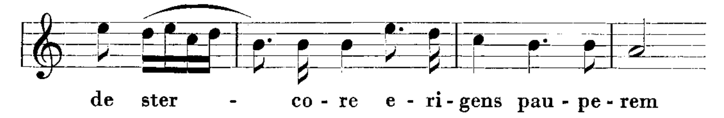
[6] Ders., Zur Geschichte der Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts in Frankreich. Musica Divina, Wien 1926, Heft 10.

Rupert Ignaz Mayr kannte diese zum Teil national gebundenen Strömungen in der Kirchenmusik seiner Zeit teils durch seine Auslandsreisen, teils durch das internationale Musikleben am Münchner Hofe, das in dieser Zeit gerade vom Kampf zwischen italienischer und französischer Musik beherrscht war. Trotz der mannigfachen Beeinflussungen durch diese Richtungen kam in seiner Kirchenmusik aber immer wieder sein echt bayrisch-volkstümliches Talent zum Durchbruch, das die ganze Haltung seiner Musik bestimmt. Ihm fehlte die Eleganz des Stils, wie sie uns im Schaffen seines Münchener Zeitgenossen Agostino Steffani entgegentritt, aber auch die Schwere des Satzes, die sich in München vor allem in den Werken Murschhausers[1] zeigt. Bezeichnend für die Stellung R. I. Mayrs zu dem letztgenannten Meister, der als Kapellmeister der Frauenkirche im Mittelpunkt des kirchenmusikalischen Lebens Münchens stand, ist ein Vergleich der Komposition des Laudate pueri in Murschhausers Vespertinus Latriae et Hyperduliae Cultus op. 2[2] und in R. I. Mayrs Sacri concentus[3]. Beiden Werken ist Siebenteiligkeit gemeinsam, allerdings unter verschiedener Verteilung der Verse.

Der gleiche Text veranlaßt musikalische Ähnlichkeiten und doch zeigen sich Unterschiede in Auffassung und Gestaltung. R. I. Mayrs konzise und prägnante Themengestaltung wird von Murschhauser nicht erreicht[4]. Dies zeigt sich auch in der Stellung der beiden Meister zu Koloratur und Tonmalerei. So kann Murschhauser nicht umhin, auf erigens eine ausgedehnte tonmalerische Koloratur zu bringen,



während R. I. Mayr den Textausdruck in seiner prägnanten Gestaltungsweise nur durch den Hochton trifft.



Die italienische Manier, die damals in München herrschte, ist in vielem für R. I. Mayrs Stil bestimmend. Wir finden bei ihm die Koordination der beiden Geigen mit ihrem gegenseitigen Sichablösen, wie sie in der italienischen Triosonate die Regel war. Er bedient sich ständig des Durschlusses, wie ihn Carissimi fordert und wie er bei den Italienern im Gegensatz zu den Franzosen allgemein durchgeführt wurde. Die Schlüsse sind nach dem Vorbild Lottis und Caldaras

[1] Vgl. DTB XVIII, Musica Divina, Wien 1926, S. 204f.
[2] Für Baß-Solo, Violine, 2 Violen, Violoncello vel Fagotto, B. C.
[3] Für Sopran-Solo, Solo-Violine, B. C.
[4] L. Söhner, Die Musik an der Münchner Frauenkirche, 1934, S. 75.

gebaut und befestigen die Kadenz wie die römische Kantate in angehängten, teils koloristischen teils homophonen Chorsätzen. Ebenso weisen die jambischen Vorschläge, die Melodiesequenzen, die Art der thematischen Melismatik u. a. auf die venezianischen Meister. Die Koloratur ist nicht in dem Sinne der Neapolitaner verwendet, d. h. nicht als Spielfiguren, sondern als selbständiger thematischer Bestandteil. Gewisse feststehende Formeln in der Melodik weisen aber auf die Franzosen.

Für manche Formeln der Lullyschen Kompositionstechnik, wie den umgekehrten Doppelschlag in der Kadenz[1] oder die Terzenführung der beiden Violinen, zeigt R. I. Mayr besondere Vorliebe. Auch in der Geigenbehandlung, in der Art der Verzierungen u. a., zeigt sich R. I. Mayrs französische Schule. Am stärksten wirken in seinem Schaffen aber Venezianer und Römer nach. Die römische Kantate mit ihrer Kombination verschiedener Rhythmen, mit ihrer Reihung textlich und musikalisch geschlossener Abschnitte bestimmt auch R. I. Mayrs Kirchenmusik. In seiner Instrumentation zeigt sich bereits eine Verfeinerung der Klangwirkung, wie sie vor allem bei den Neapolitanern seit Scarlatti durchgeführt wurde. Neben dem chorischen Gebrauch der Instrumente weiß er auch das konzertierende Instrumentenspiel mit gegenseitiger Nachahmung der Vokal- und Instrumentalpartien, arpeggierten Passagen u. a. zu verwenden. Wie bei Muffat zeigt sich in der Instrumentation R. I. Mayrs eine Verbindung römischer und französischer Prinzipien.

Bemerkenswert ist auch seine Rezitativbehandlung. Zwar verwendet er nur selten Rezitative; wenn, dann sucht er sie aber arios umzubilden. Hierin ist ihm A. Steffani Vorbild, dessen Satz ihm vielfach als Muster vorschwebt; die Leichtflüssigkeit des Satzes Steffanis mit seiner feinen kontrapunktischen Verästelung konnte er aber nicht erreichen.

Die ariose Linienführung R. I. Mayrs weist stark auf die italienischen Geiger, vor allem auf Corelli, nach dessen Vorbild er die weitgespannten Bogen seiner Solomelodien und konzertanten Violinbehandlung geschaffen hat. Auch die klangliche Abstufung des Solos und Ripienochors mit der diesem Wechsel entsprechenden Art der Orchesterbegleitung geht auf die römische Grossomanier in der Instrumentalmusik zurück.

So wirkt in R. I. Mayrs Werken die römische Kompositionstechnik des 17. Jahrhunderts sehr stark weiter, vor allem hat die römische Kantate eine bestimmende Wirkung auf Satz und Form seiner Kirchenmusik ausgeübt. München hatte ja durch J. K. Kerll und A. Steffani die besten Überlieferungen dieser Richtung.

Die konzise Themengestaltung aber ist eine Eigenart R. I. Mayrs, die ebenso wie die volkstümlich-gesangliche Melodieführung seinen Werken eine eigene Note verleiht.

Diese stilistischen Eigentümlichkeiten machen R. I. Mayrs Werk in besonderem Maße wertvoll, so daß sein Schaffen es verdient, nicht nur im Rahmen der allgemeinen Musikgeschichte betrachtet, sondern auch in ausgewählten Stücken vorgelegt zu werden[2].

---

[1] Vgl. Br. Wójcikówna, Johann Fischer (1646—1721) als Suitenkomponist. ZMW V, S. 153.

[2] Eine Ausgabe ausgewählter Kirchenmusik R. I. Mayrs bringt der demnächst erscheinende Band der bayrischen Landesdenkmale.

Anhang

Titel, Vorwort und Inhalt der kirchenmusikalischen Werke R. I. Mayrs

I.

Wehmüthiges Trauer-Gedicht (1685)

Wehmüthiges Trauer=Gedicht Uber den schmertzhafften und niemals gnugsam beklagten Hintritt Deß weyland Hochwürdigst — deß Heil. Röm. Reichs Fürsten und Herrn / Herrn Marquardi II. Bischoffen zu Eystätt / und Dom=Probsten zu Mäyntz / Der Röm. Käyserl. Majest. bey annochwährender allgemeinen Reichs=Versammlung zu Regenspurg / höchstansehnlichen Principal=Commissarii ꝛc. Höchstseeligen Angedenckens / Als Seine Hochfürstl. Gnaden Anno 1685 den 18. Jenner / in der Nacht / zwischen 1. und 2. Uhr / Ihres Alters im achtzigsten Jahr / mit jedermans unaussprechlicher Bestürtzung und Hertzenleid / diese Welt gesegnet. Aus unterthänigst=schuldigster Danckbarkeit / und Thränen=vollem Gemüth aufgesetzt von Ruperto Ignatio Mayr, Seiner Hochfürstl. Gnaden höchstseeligen Angedenckens Hof= und Kammer=Musico.

Regenspurg / gedruckt bey Paul Dalnsteiners seel. Wittib.

II.

Sacri concentus (1681)

SACRI
CONCENTUS
PSALMORUM, ANTIPHO-
NARUM, PIARUM CANTIONUM,
Ex sola voce & diversis Instrumentis.
REVERENDISSIMO, CELSISSIMO
PRINCIPI ac DOMINO, DOMINO
MARQUARDO,
Episcopo Eustettensi, Archi-Cathedra-
lis Ecclesiae Moguntinae Praeposito, Sacrae
Caesareae Majestatis, ad Imperij Comitia Ratisbonae
cum plenitudine potestatis
LEGATO
Principi ac Domino Clementissimo
dicati & compositi
à
RUPERTO IGNATIO MAYR, Schardingano
CELSITUDINIS SUAE *Musico Aulico*
Opus III
Sumptibus Authoris.
RATISBONAE, *Typis Pauli Dalnsteineri*
Mensae Aprilis An. MDCLXXXI

[folgt Imprimatur auf der nächsten Seite:

Wir Leopold von Gottes Gnaden . . .
geben auf unserem Schloss zu Lüntz den Fünfften December Anno 1681 . . .

Leopold
Vt. Leopold Wilhelm Graff (L. S.)
zu Königsegg

Ad mandatum Sacae: Caesae:
Majestatis proprium
Johann Ambross Högell]

CELSISSIME AC REVERENDIS
SIME PRINCEPS, DOMINE,
DOMINE CLEMENTISSIME &c.

Ad invidiam fabulosae antiquitatis vectorem habuit in Celsitudine Vestra *musicus* Arion *meus; qui ante triennium propè inter natalitios applaudentis Aulae strepitus non solùm Clementissimè admissus est in desideratum benevolentiae portum, sed amplissimis insuper beneficentiae argumentis approbatus. Quare non tam gratiosissimis hiscè favoris illecebris provocatus, quàm obligati animi debitis satisfacturus, alterum hunc ingenij & industriae meae partum, collatorum mihi beneficiorum perpetuum Evcharisticon* Reverendissimae Celsitudinis Vestrae Nomini *consecro, dedicòque. Quamquam, ut fatear, tam exiguo hoc munere ostendere potiùs volo vires meas ijs, quae mihi à* Celsitudine Vestra *exhibita sunt, redimendis longè impares esse, quàm beneficiorum pretium quarere, aut compensationem. Neque etiam me absterrent continui illi gratiarum radij, quos hactenus* Augustissimus *Imperij Sol* Leopoldus in Celsitudinem Vestram *Meritissimò prout orbi constat, exoneravit, nec deinceps exonerare desinet & faecundum satis, partim amoris, partim gratitudinis suae affectum erga* Supremum Sacrae Majestatis Suae Vicarium & *in sustinendis Comitiorum negotijs fortem ac fidum Atlantem demonstravit. Hinc alium sibi locum non ambiunt musici moduli mei, quàm ad Sacratissimos Celsitudinis Vestrae pedes, ad quos opusculum hoc meum, velut Paschale munusculum, mente humillima depono, ut vel hinc commonstrem, esse eos duntaxat obligatissimi animi monumentum, atque re quidem minimum, non minimum tamen mei debiti pignus; in quo quot Syllabas, tot grati animi expressos cupio affectus, quot apices, tot vota, quibus à* Deo optimo Maximo *contendam, ut* Celsitudinem Vestram *maximo* Christianae Reipublicae *bono diutissimè servare dignetur incolumem.*

REVERENDISSIMAE CELSITUDINIS VESTRAE
Humillimus & obsequentissimus servus
Rupertus Ignatius Mayr

Index

Psalmorum, Antiphonarum, piarumque Cantionum.

I. Laudate pueri: *à 2 Canto solo, e Violino.*
II. Confitebor: *à 3 Tenore solo, e 2 Violini.*
III. Beati omnes: *à 2 Alto solo, e Trombone ò Viola.*
IV. Nisi Dominus: *à 2 Basso solo, e Violino.*
V. Alma Redempt: *à 6. Tenore solo, e 5 strom:*
VI. Ave Regina coelorum: *à 2 Alto solo, e Violino.*
VII. Regina coeli *à 3 Basso solo, e 2 Clarini.*
VIII. Salve Regina, *a 4 Canto solo, e 3 strom.*
IX. In terras Descendam: *de nativitate Christi à 4, Canto solo e 3 strom:*
X. Formula votiva Sodalium: *à 5 Canto solo, e 4 strom:*
XI. Dulcis Christe: *de S. nomine Jesu. à 4 Alto solo e 3 strom:*
XII. Venite gentes: { *de S. Cruce* / *de S. nomine Jesu* } *à 5 Canto ò Tenore solo e 4 strom:*

III

Gazophylacium musico-sacrum (1702)

GAZOPHYLACIUM MUSICO-SACRUM *Refertum* Vigintiquinque Offertoriis Dominicalibus seu Motettis de omni tempore a 4 et 5 Vocibus Concert. 2 Violinis necess. 3 Trombonis vel Violis, ad lib. Concert. 4 Ripienis pro pleno Choro & duplici Basso Continuo.

Singulari studio & arte elaboratis a

RUPERTO IGNATIO MAYR, Schardingano Bojo

Serenissimi ac Potentissimi Principis ac Domini Domini

MAXIMILIANI EMANUELIS Utriusque Bav. ac. Super. Palat. Duc. Com. Palat. Rheni S. R. J. Archidap. & Elect. &c. &c.

Primo Violinista, Aulae Camerae Musico.

Augustae *Vindel.*

Typis Joa. Christoph. Wagneri Anno 1702.

Die Stimme des Basso Continuo enthält noch folgende Widmung und Vorwort:

Serenissimo ac Potentissimo Principi MAXIMILIANO EMANUELI, Utriusque Bavariae & Palatinatus Superioris Duci, Comiti Palatino Rheni, Landgravio Leichtenbergensi, S. R. J. Archidapifero & Electori D. D. D.

Serenissime ac Potentissime Princeps Domine Domine Clementissime.

Praeter antiquissimam & quà Regum, quà Imperatorum purpurâ illustratam prosapiam id habuit singulare Domus Boica, ut artifices toto orbe celeberrimos suis numeraret in obsequiis; perinde sic naturae beneficio cautum sit, ne immortalis gloriae haereditarium Splendorem vel in servis vulgaris hebetaret conditio. E quibus ego, ne terminos meos transiliam, musicos duntaxat commemoro: fuerunt ex iis, è quorum Oraculis non Bojariae modò, sed totius Europae Musici pendere solent, *Orlandus de Lasso*, *Ferdinandus de Lasso*, *Antonius Holzner*, *Jacobus Borro*, *Casparus Kerl*, *Hercules Bernabei* & qui modo SUAE SERENITATIS Musicam moderatur, *Josephus Antonius Bernabei*, quos si SUA SERENITAS in Caelo Musico planetas dixerit; hunc ultimum solem dicat, necesse est, in quo tanta, tamque pura artis resplendet notitia, ut aliis, nisi tempore posterior existeret, omnibus de suo tribuisse videri possit. E quo illustri sydere, cùm stella haec minor, quae ad pedes SERENITATIS SUAE supplex procumbit, Lucis omnem propemodum copiam hauserit, ausa est SERENITATIS SUAE obtutui propius se se admovere, satis certa nihil fore, quod displicere SERENITATI SUAE possit, si quem admodum Ipsa ob praeclaram huius artis notitiam judicium ferre potest, hanc Musam meam ab eorum legibus, quorum ars SERENITATI SUAE in pretio est, non abludere deprehenderit. Quin & illud gratum fore confido, si quod tempus SUA SERENITAS inter severa Martis studia in Belgio transigit, me intellexerit Musicae impendisse, qua immortali Nominis famae, tot victoriis illustratae pro viribus applauderem. Quare dico et consecro SERENITATI SUAE hoc meum qualecunque opus, id unum à DEO ter Opt. Max. totis animi viribus efflagitans, ut, sicut nobilissimae artis Praecepta harmoniam efficiunt omnibus numeris absolutam ita SERENITATIS SUAE Consiliis fortuna; utrique verò Divini Numinis influxus & gratia ex aequo respondeat. Ita vovet

SERENITATIS SUAE

servus infimus

Rupertus Ignatius Mayr.

Ad Lectorem Philomusum

Tria hoc opere in rem Musicam contulisse mihi videor, Lector Candide; ac primo quidem arti Musicae probè gnaris & sine bile judicantibus probandam meam industriam confido. Alterum est, quod illi, qui artem è fundamento addiscere cupiunt formas reperturi sunt rerum omnium, quae in hac arte magni fieri solent: Videbunt illi, si partes sibi conjunxerint, Contrapuncti simplicis & duplicis exempla; invenient modum formandi varias Fugas, Imitationes, duplicia, triplicia & quadruplicia subjecta, Diminutiones & Canones. Observabunt ad tempus breve, alla breve *signandum non sufficere. ut signum commune lineâ mediâ distingnatur* ₵ *sed & pausas & Finale aliter disponi necesse esse. Tum in tempore Prolationis tractando deprehendent, non sufficere meras notas Candidas adhibere; sed & punctum Perfectionis observari, & notas cùm opus fuerit, per denigrationem Imperfectas reddi quin & punctum Divisionis rectè locari debere.*

Tertium est, quòd sperem, illos etiam, qui artem non callent, ex harmonia & modulationibus ad stylum modernum concinnatis ingenuam sensuros voluptatem. Praeterea Choris Musicis ex his Offertoriis illud accedet emolumentum, quòd praeter brevitatem, cui studui, omni tempori serviant; nec pluribus, quàm quatuor vocibus, aut quinque ut plurimùm cum duobus Violinis opus habeant: quamquam, quo plenior futurus est Ch rus junctis etiam Trombis & Violis, eò feliciùs satisfaciet audienti. Denique monetur, qui Choro praeest, ut pro dimensione temporis benè observet illas voces, temporum signis adjunctas, Largò, Gravè, Adagiò, Vivacè, Allegro, Praesto, *& c. Nec facile duo illa Offertoria pro Dominica quinta Quadragesimae, & Dominica Palm rum producat, quin ea priùs cum suis probet. Haec aequi bonique Consule, Philomuse, & paucis his fruere, dum pro reliquis Dominicis Offertoria paulò pòst sequantur. Quod si in hoc meo Opere audieris quaedam, quae tibi placere omnibus, nec omnibus placere vel uni in terris concessum esse.*

Vale

Index Offertoriorum

I. Ad te Domine. *pro Dom. 1. Advent. â 4 Voc. Conc. 5 Inst. & 4 Rip. ad lib.*
II. Deus tu conversus *pro Dom. 2. Advent. â 4 Voc. Conc. 5 Inst. & 4 Rip. ad lib.*
III. Benedixisti *pro Dom. 3. Advent. â 7 C. A. T. T. B. & 2 VV Conc. 3 Violis ô tromb. & 4 Rip. ad lib.*
IV. Ave Maria *pro Dom. 4. Advent. â 4 Voc. â Capella.*
V. Dominus regnavit *pro Dom. infra Octav. Nativ. Domini â 6 C. A. T. B. & 2 VV Conc. 3 Violis ô tromb. & 4 Rip. ad lib.*
VI. Jubilate Deo *pro Dom. infra Octav. Epiph. â 6 C. A. T. B. & 2 VV Conc. 3 Violis ô tromb. & 4 Rip. ad lib.*
VII. Jubilate Deo *pro Dom. 2 post Epiph. à 6 C. A. T. B. & 2 VV Conc. 3 Violis ô tromb. & 4 Rip. ad lib.*
VIII. Dextera Domini *pro Dom. 3 post Epiph. â 6 C. A. T. B. & 2 VV Conc. 3 Violis 3 tromb. & 4 Rip. ad lib.*
IX. Bonum est *pro Dom. Septuages. à 4 Voc. Conc. 5 Inst. & 4 Rip. ad lib.*
X. Perfice *pro Dom. Sexages. à 4 Voc. Conc. 5 Inst. & 4 Rip. ad lib.*
XI. Benedictus *pro Dom. Quinquages. â 4 Voc. Conc. 5 Inst. & 4 Rip. ad lib.*
XII. Scapulis suis *pro Dom. 1 Quadrages. â 4 Voc. â Capella.*
XIII. Meditabor *pro Dom. 2 Quadrages. â 4 Voc. â Capella.*
XIV. Passer *pro Dom. 3 Quadrages. â 5 Voc. C. C. A. T. B. & 2 VV Conc. 3 Violis ô tromb. & 4 Rip. ad lib.*
XV. Laudate *pro Dom. 4 Quadrages. â 5 Voc. C. C. A. T. B. & 2 VV Conc. 3 Violis ô tromb. & 4 Rip. ad lib.*

XVI. Confitebor *pro Dom. 5 Quadrages. â 5 Voc. â Capella.*
XVII. Improperium *pro Dom. Palmarum â 4 Voc. â Capella.*
XVIII. Terra tremuit *pro Dom. Resurrectionis à 4 Voc. & 2 Clar. Conc. 2 VV 3 Violis ô tromb. & 2 Rip. ad lib.*
XIX. Angelus Domini *pro Dom. in albis â 4 Voc. & 2 VV Conc. 3 Violis ô tromb. & 4 Rip. ad lib.*
XX. Deus meus *pro Dom. 2 post Pascha à 4 Voc. & 2 VV Conc. 3 Violis ô tromb. & 4 Rip. ad lib.*
XXI. Lauda anima *pro Dom. 3 post Pascha à 4 Voc. Conc. 5 Inst. & 4 Rip. ad lib.* NB. Dominica 4 post Pascha, ut in Dominica 2. post Epiph. Jubilate Deo N. VII.
XXII. Benedicite *pro Dom. 5 post Pascha, à 4 Voc. & 2 VV Conc. 3 Violis ô tromb. & 4 Rip. ad lib.*
XXIII. Ascendit Deus *pro Dom. infra Octav. Ascensionis & in ipso Festo à 4 Voc. & 5 Inst. Conc. & 4 Rip. ad lib.*
XXIV. Confirma pro *Dom. Pentecost. à 4 Voc. 2 Clar. & 2 VV Conc. 3 Violis ô tromb. & 2 Rip. ad lib.*
XXV. Benedictus *pro Festo SS. Trinitatis à 4 Voc. & 2 VV Conc. 3 Violis ô tromb. & 4 Rip. ad lib.*

IV.

Psalmodia brevis ad vesperas totius anni (1706)

PSALMODIA BREVIS AD VESPERAS TOTIUS ANNI à 4. Vocibus Concertantibus, 2. Violinis Necessarijs, 3. Violis vel Trombonis, et 4. Ripienis ad libitum pro pleno Choro Cum Duplici Basso continuo, Singulari studio elaborata à RUPERTO IGNATIO MAYR Schardingano Bojo, Reverendiss. ac Celsiss. S. R. J. Principis Frisingensis Capellae Magistro. Augustae Vindelicorum, Typis Joannis Michaëlis Labhart, Reverendiss. & Sereniss. Principis & Episcopi August. Typographi Anno 1706.

Die Stimme des BASSUS CONTINUUS und BASSO VIOLONE enthält noch Widmung und Vorwort:

CELSISSIMO AC REVERENDISSIMO S. R. J. AC DOMINO DOMINO JOANNI FRANCISCO EX ILLUSTRISSIMIS BARONIBUS ECKHERIANIS EPISCOPO FRISINGENSI DOMINO SUO CLEMENTISSIMO ETC. ETC.

Celsissime ac Reverendissime Princeps.

Pridem persuasum est Orbi, Sub Principum tutela ingenij ac laboris partus gloriosiùs edi, & ex privatis securius fieri publicos; sic Bernardus *Eugenio Pontifici Maximo*, Cyrillus *Imperatori Theodosio* sua nuncupârunt opuscula. Ego hòsce *psalmos breves* qualemcunquè laboris partum non alterius *Nomini* dicare debui, quàm tuo CELSISSIME PRINCEPS, *cuius* servitijs jam à juventute fueram dedicatus, & eo jam tempore tantis me obstrinxeras obligationis vinculis, ut penè ingratum vivere me cogeres; nolo singulas gratiarum species in numerum mittere, cùm innumerae sint; sufficit ab ultima sumpsisse exordium, dum paucis abhinc diebus Clementissimè praefecisti me Capellae Magistrum, ut *omnem* adimplerem *Mensuram*, totus essem tui chori, quia *tui fori.* Chori, quia EPISCOPUS, Fori, quia PRINCEPS es, ut inter decumanos bellorum fluctus traheres ad portum securitatis et foveres in clientum numero sortis beatioris; eò enim Humanitatis progressus es, ut *humillima* obsequia mea *non despicias ex alto*, quem non tam *Eckherianae Nobilitatis* Splendor, quàm propriae virtutis merita, tanquam per gradus transtulêre ad summum *Episcopalis dignitatis* fastigium, ut facerent toti

Romano Imperio *Illustrissimum.* Hinc partus meus à Zoilorum morsibus erit securior cùm *Celsissimi* PRINCIPIS tutela sit potentior. Patere, igitur PRINCEPS *Celsissime,* hinc laboris mei partum ad *Celsitudinis tuae* thronum adrepere, & quia novellus est, *manu potenti & brachio extento* titubantem dirige.

Porrò si quid *notae deterioris delicta juventutis meae* apud *Te* incautè incurrissent, *breves hi psalmi* poenitentiales *notae* (ut confido) *meliori* non tam ab ingenitâ tibi *Humanitate* veniam cum humillimo *sacrae fimbriae* osculo deprecentur, quàm in gratissimi animi Symbolum ad immortalem *Nominis tui* gloriam *pleno choro* decantentur. Ita vovet et demississimè declinat.

CELSITUDINIS TUAE

Devotissimus Servus.

Rupertus Ignatius Mayr

Schardinganus.

Index Psalmorum ad Vesperas per totum Annum

Domine ad adjuvandum &c.	Nisi Dominus.
Dixit Dominus.	Lauda Jerusalem.
Confitebor tibi.	Credidi.
Beatus vir.	In Convertendo.
Laudate pueri.	Domine probasti me.
Laudate Dominum.	Memento.
In exitu.	De profundis.
Magnificat.	Beati omnes.
Laetatus sum.	

Abkürzungen:

K. A. M.	Bayr. Staatsarchiv München (ehemals bayr. Kreisarchiv),
K. A. L.	Bayr. Staatsarchiv Landshut (ehemals bayr. Kreisarchiv),
St. B. M.	Bayerische Staatsbibliothek München,
B. B.	Preußische Staatsbibliothek Berlin,
H. Z. R.	Hofzahlamtsrechnung.

Eine vorwebersche „Preciosa"-Musik

Von Ludwig K. Mayer, Königsberg Pr.

Das in seiner unwahren Sentimentalität alle Schwächen der Pseudoromantik beispielhaft vereinende Schauspiel „Preciosa" ist zwar längst der verdienten Vergessenheit anheimgefallen, doch lebt der Name noch weiter durch Carl Maria v. Webers 1820 für Berlin geschriebene, geniale Musik. Der Verfasser des Stückes, der Schauspieler Pius Alexander Wolff, ist zudem in die Literaturgeschichte eingegangen, allerdings nicht als Dichter, sondern dadurch, daß Goethe sich in Weimar einige Zeit seiner schauspielerischen Ausbildung annahm und er sich somit „Schüler Goethes" nennen zu dürfen glaubte.

Wenn also Wolff und sein Dichtwerk für uns lediglich durch die Verbindung mit Weber noch bedeutsam sind, so mag es doch gerade deswegen von Interesse sein, daß schon vor Weber ein anderer Komponist eine Schauspielmusik zu „Preciosa" geschrieben hat. Diese Feststellung ist, wie so oft in ähnlichen Fällen, auf einen Zufall zurückzuführen. Mit einer Revision der Weberschen „Preciosa"-Partitur beschäftigt, hatte ich mir u. a. auch zweckdienliches Material aus dem Archiv der Sächsischen Staatstheater in Dresden erbeten. Unter der mir bereitwilligst von dort übermittelten Sendung befand sich nun außer Webers eigener Dirigierpartitur eine weitere handschriftliche Partitur, deren Deckel die Aufschrift „Preziosa" trägt, weiterhin aber keinerlei Hinweis auf die Person des Komponisten oder die Entstehungszeit. Auch die zugehörigen Orchesterstimmen boten keinen Anhalt. Daß es sich jedoch um eine Musik zum Schauspiel Wolffs handelte, ging einwandfrei aus den Überschriften der einzelnen Nummern und den szenischen Anmerkungen hervor. Zunächst lag der Gedanke nahe, es könne sich etwa um einige Nummern handeln, die Weber eigens für die Aufführung in Dresden komponiert habe. Diese Vermutung lag um so näher, als neben Stücken, die Weber allerdings kaum zuzumuten waren (obgleich er ja auch manches schwache Stück gerade in Schauspielmusiken geschrieben hat), doch auch wieder solche sich fanden, die seiner Schreibweise stilistisch außerordentlich nahekommen. Bedenken wurden jedoch besonders dadurch wach, daß aus den szenischen Anmerkungen auf ein fünfaktiges Stück geschlossen werden mußte, während Wolffs „Preciosa", so wie sie uns gedruckt überkommen ist und wie Weber sie mit Musik versehen hat, lediglich vier Akte umfaßt. Ferner war festzustellen, daß die Texte der Gesangsnummern von denen der Weberschen verschieden waren und sich auch in der Druckausgabe des Schauspiels nicht finden. Schließlich und endlich fand sich auch in keiner der bisherigen Weber-Publikationen (weder bei Jähns noch in Hirschbergs „Reliquienschrein") ein thematischer Hinweis. Hingegen ließ die Schrift der fraglichen Partitur wiederum die Vermutung zu, daß das Manuskript kurze Zeit vor Webers Musik entstanden sein könnte.

Rückfragen nach den Erstaufführungsdaten der „Preciosa“ brachten denn auch die gewünschte Klarheit. Nach Mitteilung der Generalintendanz der Sächsischen Staatstheater befindet sich in deren Besitz ein Theaterzettel, aus dem hervorgeht, daß Wolffs „Preciosa“ mit Webers Musik dort zum erstenmal am 27. Juni 1822 aufgeführt worden ist. Die Überschrift lautet:

„Preciosa“
Ein Schauspiel in vier Akten mit Gesang und Tanz
neu bearbeitet von A. Wolff.
Die Ouvertüre und die zur Handlung gehörige Musik
ist vom Königl. Kapellmeister Carl Maria v. Weber.

Die Sächsische Landesbibliothek in Dresden besitzt jedoch einen Theaterzettel, aus dem ersichtlich ist, daß „Preciosa“ schon zehn Jahre vorher, nämlich am 3. November 1812 zum erstenmal in Dresden aufgeführt worden ist, und zwar lautet die Überschrift dort folgendermaßen:

„Preciosa“
Ein Schauspiel in fünf (!) Akten mit Gesang und Tanz
vom Schauspieler Herrn Wolff.
Die zur Handlung gehörige Musik ist vom
Herrn Musikdirektor Schulz.

Damit ist also die Erwähnung des fünften Akts in unserer fraglichen Partitur ebenso erklärt wie die Abweichung der Gesangstexte von der bekannten „neu bearbeiteten“ Fassung. Zweifellos enthält also unsere Partitur die Musik „vom Herrn Musikdirektor Schulz“, und zwar ist ebenso zweifellos dieser „Musikdirektor Schulz“ identisch mit Joh. Philipp Christian Schulz (1773—1827), dem Kapellmeister und Hauskomponisten der Sekondaschen Schauspieltruppe, der 1810 die Leitung der Leipziger Gewandhauskonzerte übernommen hatte.

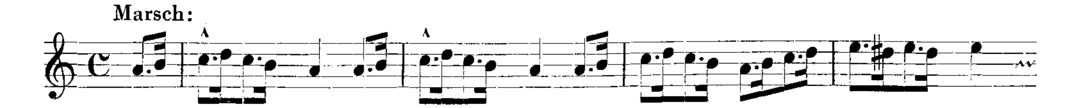
Die Schulzsche „Preciosa“-Partitur weist folgende Nummern auf:
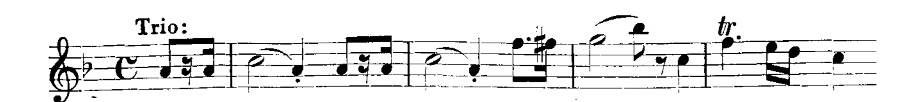
Nr. 1a: Marcia (Maestoso e grave), im 1. Akt „Auf dem Theater“. Dieser Marsch entspricht dem Weberschen Zigeunermarsch (Bühnenmusik). Die Instrumentation ist: Flöte, 2 Klarinetten in *C*, 2 Hörner in *C*, 2 Fagotte. Umfang: 30 Takte (ohne Wiederholungen).

Am Ende findet sich die Anmerkung: „NB. Wenn dieser Marsch im 2. und 5. Akt auf dem Theater wiederholt wird, so kann er aus dem Orchester durch *A*-Hörner, Trompeten, Triangel usw. verstärkt werden.“

Nr. 1b: Marcia (Maestoso e grave), genau wie 1a, jedoch nun für volles Orchester: Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 *C*-Hörner, 2 *A*-Hörner, 2 Trompeten in *C*, Schlagzeug, Streicher. Angehängt ein Trio von 18 Takten mit der Anmerkung: „NB. Dieses Trio wird erst zu Ende des 1. Aktes gespielt.“

Die Themen lauten:





Nr. 2: Romanze (Andantino con moto) auf den Text:

An des Baches stillen Weiden
Sang Diren mit nassem Blick,
Klagte Phyllis seine Leiden,
Seiner Liebe trübe Freuden;
Aber Phyllis sang zurück:
„Schäfer, ich versteh dich nicht,
Schäfer, ach, ich glaub es nicht!“

Liebe sang er, nur die Liebe,
Keinen Lohn begehr ich mehr,
Wenn mir auch dein Blick nicht bliebe —
Wenn Dein Herz mich von sich triebe —
Immer lieb ich dich so sehr.
„Schäfer, ich versteh dich nicht,
Schäfer, ach ich glaub es nicht!“
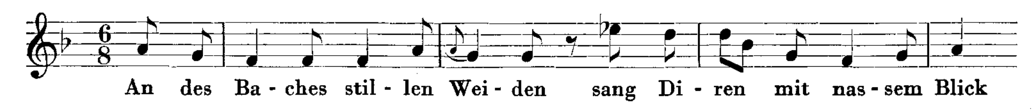
(Alonzo spricht: Sie singt den Zustand meines Herzens.)
(Mit besonderem Ausdruck:)

Seh ich dich nicht, welche Leiden!
Seh ich dich, wie neue Pein!
Immer such ich deine Weiden,
Und doch such ich sie zu meiden,
Kann nicht nah, nicht von dir sein.
„Schäfer, ich verstehe dich,
Schäfer, ach, ich liebe dich!“
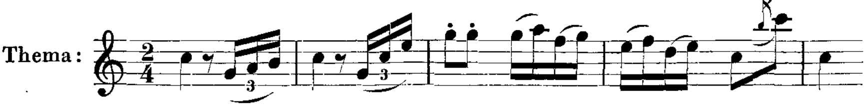
Diese Romanze ist der Preciosa zugeteilt. Aus der szenischen Bemerkung und dem Stichwort zwischen zweiter und dritter Strophe ergibt sich, daß das Stück an der Stelle stand, die in der Umarbeitung Preciosas Lied „Einsam bin ich nicht alleine“ einnimmt.
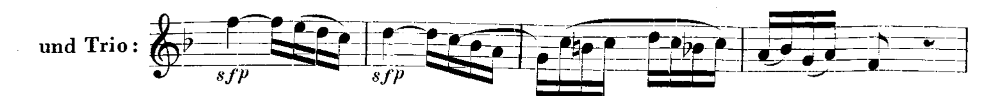
Die Orchesterbesetzung ist: Flöte, 2 Klarinetten in *B*, 2 Fagotte, 2 Hörner in *F*, Streicher. Umfang: 24 Takte.

Der Beginn der Singstimme:



Nr. 3: Ballo (Zingaresco). Umfang: 16 Takte, Trio 16 Takte (ohne Wiederholungen). Besetzung: Flöte, Oboe, 2 Klarinetten in *C*, 2 Fagotte, 2 Hörner in *C*, 2 Trompeten in *C*, 2 Pauken, Streicher.



und Trio:


Nr. 4: Coro (Tempoangabe fehlt) auf den Text:

Der Sturmwind braust,
Der Regen saust,
Der Himmel speit glühende Funken.
Der Donner brüllt,
Die Becher füllt!
Getrunken, Gesellen, getrunken!
Trara, wauwau, trara!

Chor der Weiber:

Der Beutel juckt,
Die Hand beguckt!
Schon denkt er sein Glück zu erhaschen.
Er horcht und hört,
Zigeunrin schwört
Und leert ihm indessen die Taschen.
Trara, wauwau, trara!

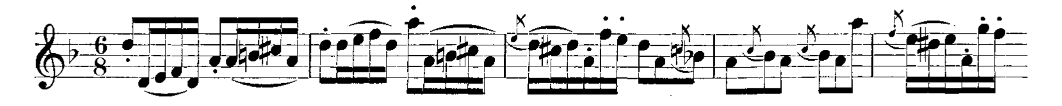
Chor der Männer:

Die Welt entlang
Mit Sing und Sang,
Wir dürfen nicht ruhen, nicht rasten.
Es treibt uns fort
Von Ort zu Ort,
Durch Schränke, durch Kisten und Kasten.
Trara, wauwau, trara!
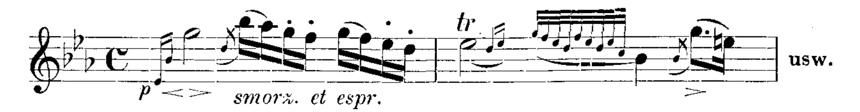
(Erste Strophe wird wiederholt.)

Dieses geschmackvolle Stück ist in der Umarbeitung wohl durch den Chor „Im Wald, im frischen grünen Wald" ersetzt worden. Der Umfang beträgt 90 Takte; die Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in *C*, 2 Fagotte, 2 Hörner in *D*, 2 Hörner in *F*, 2 Trompeten in D, 2 Pauken, Schlagzeug, Streicher. Chorsatz vierstimmig bzw. in der zweiten und dritten Strophe dreistimmig.

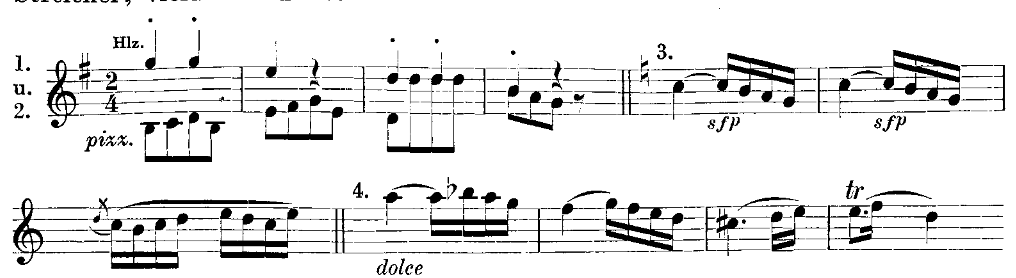
Der merkwürdig „weberische" Anfang des Orchesterparts lautet:



Nr. 5: Adagio molto e cantabile, („auf dem Theater)", ein 16taktiges Violinsolo, begleitet von 2 Klarinetten in *B*, 2 Hörnern in *Es* und 2 Fagotten:



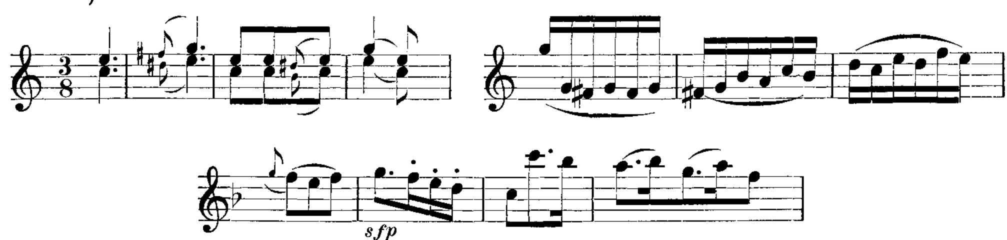
Nr. 6: Allegretto für Flöte, Klarinette in *C*, Fagott, 2 Hörner in *C* und Streicher; viermal 8 Takte:
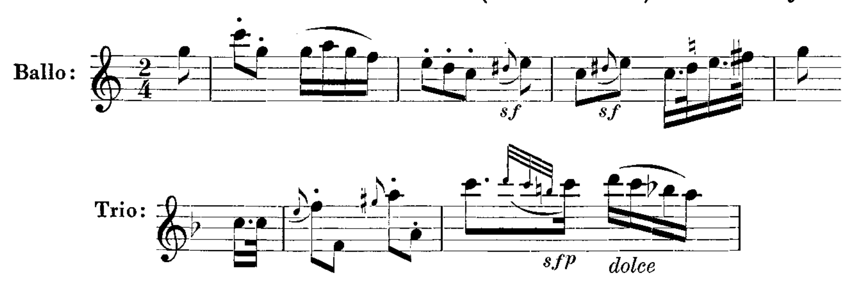


Diesem Satz folgt die Anmerkung: „wird so lange wiederholt bis der Raja mit dem Hammer einen Schlag auf den Stein thut: alsdann schweigt die Musik". Das entspricht der Anweisung zu Webers „Zigeunermusik auf dem Theater" vor dem Chor „Die Sonn' erwacht".

Nr. 7: Walzer und Ballo mit Trio (Pas de deux).

Der Walzer für 2 Klarinetten in *C*, 2 Hörner in *C* und Streicher (ohne Bratschen!) umfaßt 3 Achttakter:



Der abschließende Ballo und sein Trio (Pas de deux) umfassen je 16 Takte.



Die Musik Schulz's ist im großen und ganzen erstaunlich frisch erfunden. Auch die meist recht farbige, aufgelockerte Instrumentation läßt den Komponisten als einen Meister seines Handwerks erkennen. Stilistisch mag diese Partitur in ihrer oft recht deutlichen Weber-Verwandschaft ein Beispiel dafür sein, daß auch Weber nicht unmittelbar und plötzlich als das romantische Genie hervortrat, sondern daß manches Wesenselement seiner Tonsprache damals gleichsam „in der Luft lag".

Das Verhältnis der 1200-stufigen Temperatur zum reinen „Quint-Terzen"-System

Von Wilhelm Heinitz, Hamburg

Die moderne Musikpsychologie geht davon aus, daß unser Ohr innerhalb eines apperzipierten Bezugssystems (Harmonie bzw. Tonalität) alle auftretenden dissonierenden Stufen stets im Sinne leichtester Verständlichkeit auffasse. Der Grad der Verständlichkeit ist abhängig von der geringsten Anzahl von Schritten, mit denen man in reinen Terzen (4:5) und in reinen Quinten (2:3) zu der Frequenz der einzuordnenden Dissonanz gelangen kann. Ausgehend von dem Ton „c^1" würde hiernach der Ton „h^0" nicht als (stets oktavreduzierte!) fünfte Oberquinte $\left(\frac{3}{2}\right)^5$, sondern als erste Oberterz der ersten Oberquinte $\frac{5}{4} \cdot \frac{3}{2}$ vorgestellt werden. Belege für diese Auffassung finden sich u. a. bei H. Riemann, Handbuch der Akustik, Leipzig 1914. So dortselbst (S. 29), wo die Tonfolge „*c des c*", „*h cis d*" usw. in dem Sinne interpretiert wird, daß unser Ohr den Ton „*des*" nicht als fünfte Unterquint, sondern als erste Unterterz der ersten Unterquinte von „*c*", und den Ton „*cis*" nicht etwa als siebente Oberquinte, sondern als erste Oberterz der dritten Oberquinte zu „verstehen" wünsche. Oder (S. 97) „das Ohr lehnt die direkte Beziehung des neunten Teiltones auf den Hauptton ab und schiebt zwischen beide als Mittelglied den dritten Teilton. Mit andern Worten: das Ohr unterscheidet direkte Verwandte und Verwandte zweiten Grades". Oder (S. 106): der elfte Oberton (gemeint ist Teilton) von „*c*" wird, obgleich er (seiner Frequenz nach) der zweiten Oberterz der zweiten Unterquinte näher steht, als die erste Oberterz der zweiten Oberquinte, doch nicht mit dem erstgenannten verwechselt.

Die genannten Verwandtschaftsgrade lassen sich ablesen aus einer Tabelle, in der sich von links nach rechts „reine Quintenwerte $\left(\frac{3}{2}\right)$", von oben nach unten gelesen „reine Terzwerte $\left(\frac{5}{4}\right)$" so angeordnet finden, daß die jeweils obere bzw. untere horizontal verlaufende „Quintengeneration" in allen Raumpunkten stets genau um eine reine (didymische) Terz entfernt ist. Die sich hierbei ergebenden vertikalen Abstandsverhältnisse (Terzen) werden ausgedrückt durch diakritische Bezeichnungen, durch kleine waagerechte Striche unter (Oberterzen) bzw. über (Unterterzen) den Tonbuchstaben (z. B. „$\underline{\underline{d}}$" ist zweite Oberterz über dem „*ges*", also [von *c* aus] der sechsten Unterquinte in der Stammquintenreihe, „$\overline{\overline{d}}$" ist zweite Unterterz unter der zehnten Oberquinte, also unter *ais*). Die durch diese Bestimmung sich ergebenden relativen Frequenzgrößen pflegt man auszudrücken

in gemeinen bzw. Dezimalbrüchen, in Logarithmen auf den Basen 10 oder 2 oder $\sqrt[12]{2}$ oder in v. Oettingenschen Millioktaven (mio), oder endlich in Ellisschen hundertstel Halbtönen (Cents). Darüber hinaus gibt es noch die Lakersche Centioktavenbestimmung, die aber in der Millioktavenrechnung bereits enthalten ist. Millioktaven- und Centswerte stehen stets im Verhältnis wie 5:6 zueinander. Die einen können also aus den andern leicht errechnet werden. Ebenso kann man durch entsprechende Proportion jede beliebige andere Teilung der Oktave, z. B. die 19-stufige (1 Cent = 1,583 Neunzehntel), die 17-stufige (1 Cent = 1,417 Siebzehntel) usf. ausdrücken. Für die veranschaulichende Vorstellung angenäherter Intervallgrößen sind die Cents bequemer als die Millioktaven. Wenn jemand weiß, daß ein Halbton = 100 Cents ist, dann versteht er die Größe 702 Cents leichter als die (gleichwertige) 585 mio als Quintenintervall. In der Riemannschen Schlußtabelle findet man die mio durch Multiplikation der Werte in Log. auf Basis 2 mit 1000, die der Cents durch Multiplikation der Werte in Log. auf Basis $\sqrt[12]{2}$ mit 100. Diese Tabelle enthält in systematischer Ordnung eine große Anzahl von Intervallenwerten, geht dabei aber über Abstände von dritten Terzen und zwölfter Quinte nicht hinaus. Wir werden bald sehen, daß diese Begrenzung für die Erörterung musikpsychologischer Beziehungen zu eng ist, daß uns vor allem aber die (hier später aufzuweisende) Möglichkeit fehlt, zu einer gegebenen beliebigen Frequenz ohne weiteres die erforderliche relative Anzahl von Terz- und Quintschritten zu ermitteln. Eine solche „reversable Zuordnung" würde praktisch keine Bedeutung haben, wenn die oben zitierte „Tendenz unseres Ohres in der Dissonanzdeutung" keinem Zweifel ausgesetzt wäre. Im Zweifelsfall aber würde man die Frequenz, die das Ohr im planmäßigen Experiment in einem bestimmten Hörerlebnis fordert, nach ihrer Terz-Quintverwandtschaft fixieren müssen. Dabei würde sich als eines der wesentlichsten Probleme das nach der Terz-Quintenverwandtschaft der 12-stufig temperierten Intervalle ergeben.

Unsere Zweifel an der unbedingten Gültigkeit der behaupteten „Einordnungstendenz des musikalischen Ohrs" gründen sich auf folgende Tatbestände und Überlegungen.

1. Wenn das Ohr Dissonanzen stets im Sinne leichtester Verständlichkeit auffassen würde, dann könnte es in dem von Riemann (Akustik, S. 29) angeführten Beispiel den Ton „*cis*" nicht (wie Riemann will) als erste Oberterz der dritten Oberquinte (Verwandtschaft 4. Grades), sondern nur als zweite Oberterz der ersten Unterquinte (also 3. Grades) auffassen. Der Frequenz nach wäre das aber noch mehr gegen den Sinn der „musikalischen Erwartung" als es im Zusammenhang der Beispiele bei Riemanns Kalkulation ohnehin der Fall ist.

2. Wie ist es zu erklären, daß in den höheren Lagen das physikalische Frequenzverhältnis verändert (vergrößert) werden muß, um beispielsweise eine Oktave noch als reine Oktave zu apperzipieren?

3. Wie ist es erklärbar, daß ein Ton beim Hinzufügen eines anderen, höheren oder tieferen seinen Frequenzeindruck subjektiv verändert, wobei es aber nicht gleich bleibt, ob man auf den höheren Ton den tieferen oder umgekehrt auf den tieferen den höheren folgen läßt.

4. Wie ist es zu erklären, daß das Ohr des musikalischen Beobachters in den beiden Umkehrungen eines Dreiklangs (Sext- und Quartsextakkord) das Verlangen hat, die beteiligten Stufen etwas tiefer oder höher dargestellt zu bekommen?

5. Wie ist es mit der erwähnten Annahme zu vereinbaren, daß der musikalische Beobachter z. B. das Intervall der großen Terz in horizontaler Hörtendenz höher nehmen möchte als in vertikaler Hörtendenz (Leittonwirkung bzw. simultan wirkende harmonische Funktion)?

6. Wie ist es zu erklären, daß temperierte Intervalle leicht verstanden werden, obgleich sie zu den Intervallen der reinen Quinten bzw. Terzen in einem außerordentlich entfernten Verwandtschaftsverhältnis stehen? (Daß sie in einem solchen Verhältnis stehen, wird weiter unten bewiesen werden.)

Diese geäußerten Einwände lassen sich gegebenenfalls experimentell näher charakterisieren. Es wäre also im Einzelfall zu untersuchen, welche von der obigen Theorie abweichende Frequenz das Ohr fordert und in welchem Verwandtschaftsverhältnis diese Frequenz zu der jeweiligen musikalischen Situation steht.

Würde etwa ermittelt, daß das Ohr in einem bestimmten Falle ein Intervall von 850 Cents fordert, so wäre zu errechnen, in wieviel reinen Terz- und Quintschritten und auf wievielerlei verschiedenen Terz-Quintwegen man zu diesem Intervall käme. Eine einfache Methode für eine solche Ermittlung der Terz-Quintbeziehungen für beliebige Intervalle ist bis heute nicht bekannt geworden. Wir wollen deshalb versuchen, sie in Kürze darzustellen. Zunächst haben wir jedes Intervall unter Weglassung womöglicher Oktavzwischenräume in Cents hergestellt. In ganzzahliger Centsbestimmung würden wir danach theoretisch über 1200 Intervalle innerhalb einer Oktave verfügen. Das würde also parallel laufen mit den Werten einer zwölfhundertstufigen gleichschwebenden Temperatur. Jede beliebige gerade Centszahl wird danach aufgefaßt als eine Summe bzw. Differenz aus zwei Produkten mit dem Multiplikator 702 (reine pythagor. Quinte) bzw. 386 (reine große, didymische Terz). Da sich aus diesen geradzahligen Faktoren immer nur wieder geradzahlige Endsummen ergeben können, so müßten allerdings alle Centgrößen mit ungerader Endung für die Bestimmung ausfallen. Um dem zu begegnen, wollen wir die Quint-Terzbestimmung durch eine Quint-Halbterzbestimmung erweitern. Es stehen danach als Faktoren die Größen 702, 386 und 193 (die Hälfte einer [„Mitteltönige Ganztöne“!] reinen Terz) zur Verfügung.

Die Größen 702 und 386 und 193 sind allerdings Abrundungen aus 7,01955.. bzw. 3,86304.. bzw. 1,93152..., es ergibt sich also jeweils ein Abrundungsfehler. Dieser würde aber bei zehn Quintschritten nur etwas mehr als 0,4 Cents, bei zehn vollen Terzschritten rund 3 Cents betragen. Er läge also praktisch in vielen Fällen wohl innerhalb der Unterschiedsschwelle für die Wahrnehmung veränderter Frequenzen. Erforderlichenfalls muß dieser Fehler rechnerisch möglichst verkleinert bzw. beseitigt werden. Unter Außerachtlassung der „Abrundungen“ wird sich grundsätzlich jede der Centsgrößen zwischen 1 und 1200 durch eine große Anzahl von Kombinationen von Quinten, Terzen bzw. Quinten und mittleren Ganztönen bestimmen lassen. Im einzelnen werden diese Fälle charakterisiert sein durch die größere oder kleinere „Summe der Exponenten“. So erhält man z. B. 200 Cents

(nach entsprechender Oktavenreduktion, Division durch 1200) annäherungsweise als Rest, wenn man 14 Quinten und 2 Terzen abwärts schreitet

$$\left(\frac{3}{2}\right)^{-14} \cdot \left(\frac{5}{4}\right)^{-2} \cdot 2^{-x}.$$

Das Gleiche aber, wenn man 49 Quinten abwärts und 43 Terzen hinauf schreitet

$$\left(\frac{3}{2}\right)^{-49} \cdot \left(\frac{5}{4}\right)^{43} \cdot 2^{-x}.$$

Dabei würde sich der oben genannte Abrundungsfehler im ersten Falle auf +0,022 Cents, im zweiten aber auf +15,277 Cents belaufen. D. h. die obere Gleichung würde nicht 200, sondern 200,022 Cents, die zweite aber 215,277 Cents ergeben. Die erste Kombination ist sehr gut. Der Fehler von 0,022 Cents kann aus tonpsychologischen Gründen vernachlässigt werden. Die zweite Kombination ist vorläufig wegen der zu großen Abrundung unbrauchbar.

Alle diese Kombinationen kann man aber dadurch brauchbar machen, daß man die Periodizität ausnutzt, die sich bezüglich der Centszahlen auf dem Quintenwege ergibt. Es ist nämlich so, daß man nach je 200 Quintschritten (702 × 200) nach Reduktion der Oktaven in die gleiche Größenfolge zurückgelangt. So ergeben sich z. B. für 1, 51, 101, 151, 201, 251, 301 Quinten usw. die Centswerte von 702, 1002, 102, 402, 702, 1002, 102 usw. Je 50 reine Quintenschritte (702 Cents) führen hiernach zu einer temperierten kleinen Terz, die, vervierfacht, zur Oktave und damit zu dem Ausgangspunkt zurückführt. Der Abrundungsfehler beträgt dabei für jede Quinte 0,045 Cents, also für 200 Quinten zu je 702 Cents genau 9 Cents.

Wie für die Quinten (702 Cents) eine 200-, so besteht (als eventuelles Fehlerausgleichsmoment) für die Terzen (386 Cents) eine 600-Periodizität. D. h. über 600 Terzschritte hinaus bekommt man (unter Ausschaltung der Oktaven) keine neuen Intervallstufen mehr. Es ergeben sich aus der Superposition von 1, 51, 101, 151 usw. Terzen die Intervallgrößen 386, 486, 586, 686 usw. Cents. Bei 601 Terzen beginnt dieser Zyklus von vorn. Wie für die Quinten und Terzen, so gibt es auch für die „mittleren Ganztöne" eine (1200-)Periodizität.

Wir geben jetzt einige Beispiele für die Reduktion der Abrundungsfehler.

Aus 35 steigenden Quinten und 5 steigenden Terzen ergibt sich die Centskombination von 570 + 730 = 1300 = 100, also ein temperierter Halbton. Dabei sind aber durch Abrundungsfehler die Quinten um 35 × 0,045, also um 1,575 Cents zu groß, die Terzen um 5 × 0,304, also um 1,5206 zu klein geraten. Diese Differenzen gleichen sich aus bis auf 0,055 Cents. Das Ergebnis ist gut. Aus 3 steigenden Quinten und 29 steigenden Terzen ergibt sich aber ebenfalls ein temperierter Halbton (906 + 394 = 1300 = 100 Cents). Die Abrundungsfehler für die Quinten bzw. Terzen betragen hierbei +0,135 und —8,816 Cents, also insgesamt —8,681 Cents. Dieses Ergebnis ist unbrauchbar. Setzt man aber statt 3 Quinten 203 gleicher Schritte, so erhält man auch wieder 906 Cents. Der Abrundungsfehler ist dabei aber auf +9,135 Cents angewachsen. Es verbleibt demnach als Differenz eine Fehlergröße von nur 0,319 Cents. Das Resultat ist wiederum brauchbar. Man kann also mit Hilfe der quintenperiodischen Wiederkehr gleicher Größen und der sich linear erweiternden Fehlergröße zu Ausgleichungen kommen, die das gesamte Fehlerbild hinreichend korrigieren. Die Elastizität dieses Prinzips mag an folgen-

dem Beispiel noch kurz erläutert werden. 29 steigende Quinten und 47 steigende Terzen führen zu den Centswerten 1158 + 142 = 1300 = 100 Cents, also wieder zu einem temperierten Halbton. Die 1158 sind aber aus Abrundungsgründen um 1,305 Cents zu groß, die 142 Cents um 14,288 Cents zu klein bestimmt. Ein direkter Ausgleich ist also nicht möglich. Aber auch die Einschaltung eines einzigen 200-Quintenzyklus würde nicht helfen. Die Fehler wären danach 10,305 gegen 14,288. Schaltet man aber auf der Quintenseite 42 Zyklen zu je 200 Quinten, und auf der Terzenseite 2 Zyklen zu je 600 Terzen ein, so wächst der Quintenfehler auf insgesamt + 379,205 Cents, der der Terzen auf —378,088 an. Als Ausgleichsdifferenz verbleiben 0,217 Cents. Man gelangt also auch durch 8429 steigende Quinten und 1247 steigende reine Terzen fast genau zu einem temperierten Halbton (100 Cents).

Auch wenn sich ein Intervall aus gegenlaufenden Quinten und Terzen aufbaut, läßt sich eine solche Korrektur durchführen. So ergibt sich z. B. aus 26 fallenden Quinten und 32 steigenden Terzen wieder das Intervall 948 + 352 = 1300 = 100 Cents. Die durch Oktavenausgleich zu Oberintervallen transponierten Fallquinten ergeben wegen der an sich um 0,045 Cents zu groß genommenen Quinten ein zu enges Endintervall. Aber auch die steigenden Terzen werden wegen des Abrundungsfehlers von 0,304 Cents zu eng. Die Fehler beider Reihen gleichen sich also nicht aus, sondern das Ergebnis nimmt an Ungenauigkeit zu. Läßt man nun aber den Fehler durch Einschaltung von Quinten- bzw. Terzenzyklen soweit anwachsen, daß er schließlich die Centsumme einer Oktave (1200) erreicht, so ist das Resultat wieder brauchbar, ohne daß an dem gesuchten Intervall selbst das geringste verändert würde.

Die Fehlersumme aus den 26 Fallquinten und den 32 Steigeterzen beträgt 1,17 + 9,728 = 10,898 Cents. Es ist zu suchen, wieviel Quintenzyklen von je 200 bzw. wieviel Terzenzyklen von je 600 zu nehmen sind, um den Fehler auf eine durch 1200 teilbare Größe anwachsen zu lassen. Für den vorliegenden Fall ist die Lösung verhältnismäßig einfach. Schaltet man 400 Quinten ein, so ergeben diese einen Fehlerzuwachs von 18,00 Cents. Dazu 7800 Terzen (also 13 Zyklen) mit einem Fehler von 2371,200 Cents ergibt insgesamt 2400,098 Cents oder, was dasselbe ist, 0,098 Cents als rechnerische Abweichung, wenn man durch 426 fallende Quinten (zu je 702 Cents) und 7832 steigende Terzen (zu je 386 Cents) das Intervall von 100 Cents, also einen temperierten Halbton zu bestimmen versucht. Die Richtigkeit dieser Rechnung ist leicht nachzuprüfen, wenn man statt der abgerundeten Werte 498 (nach der transponierten Fallquinte) bzw. 386 gleich die genaueren (498,045 bzw. 386,304) einsetzt und entsprechend ausmultipliziert. Nach der wegdividierten Oktaven verbleibt alsdann ein Quintenintervall von 967,170 Cents und ein Terzenintervall von 332,928 Cents. In der Summe beider steckt noch wieder eine volle Oktave; der Rest ist 100,098.

Die bisher dargestellte Fehlerkorrektur entbehrt allerdings einer systematischen Einfachheit und macht die Anwendung unter Umständen ein wenig zeitraubend. Wir zeigen deshalb eine Methode, die mit den einfachsten Mitteln jeden durch die Abrundung entstandenen Fehler (unter Benutzung fünfstelliger Logarithmen) bis auf eine zuverlässige Genauigkeit von mindestens ±1,5 Cents be-

seitigt. Dieser als größtmöglich verbleibende Fehler von 1,5 liegt noch wesentlich unter der Abweichung (1,944 Cents) zwischen der 8. Unterquint und der 1. Oberterz, welches Intervallverhältnis H. Riemann (Handb. der Akustik, S. 32) als identisch mit der reinen Terz gelten läßt. Unserer Methode liegt folgende Überlegung zugrunde: je 53400 Quinten (702) ergeben der genauen Größe (701,955) gegenüber einen Plusfehler von 3 Cents, je 26600 Quinten einen ebenso großen Minusfehler. Beträgt nun die Abweichung aus einer Kombination von Quinten und Terzen beispielsweise —8626, so muß man so oft (also zwei- bzw. dreimal) einen Plusfehler von je 3 Cent als Ausgleich einschalten, bis die Differenz von oben bzw. unten her möglichst ausgeglichen ist. Beispiel: 38 steigende Quinten und 34 steigende Terzen (276 + 1124) ergeben 200 Cents mit den Fehlern + 1,710 und —10,336. Um den Minusfehler auszugleichen, muß man also den Plusfehler künstlich entsprechend erhöhen. Dazu würden 3 × 53400, also 160200 Quinten gehören, die den Fehler von + 1,710 auf + 10,710 vergrößerten, wonach ein untilgbarer Fehler von 0,374 Cents verbliebe. Der genaue Ansatz für den temperierten Ganzton ist also nach dieser Kombination:

$$\frac{\left[\left(\frac{3}{2}\right)^{160\,238} \cdot \left(\frac{5}{4}\right)^{34}\right] - 0{,}374}{2^{93\,733\,+\,10}} = \frac{\left(3^{160\,238} \cdot 5^{34}\right) - 0{,}374}{2^{66\,563}} = 200 \text{ Cents.}$$

Danach hat sich wiederum ein 12-stufig temperiertes Intervall mit hinreichender Genauigkeit aus reinen Quinten und reinen Terzen dargestellt. Für einzelne temperierte Intervalle läßt sich eine noch größere Genauigkeit (bis auf $\frac{1}{10^5}$ Cents) erreichen. Es sind dieses die kleine Terz (300 Cents) und ihre Vielfachen 600, 900 und 1200 Cents. Mit 1200 Cents wäre damit jeweils ein Quinten- bzw. Terzenzirkel geschlossen, d. h. die eigentliche Quinten- oder Terzenspirale würde hier in ihren eigenen Anfang zurücklaufen. Bewiesen ist damit zugleich, daß es (12- und auch 5-stufig) temperierte Intervalle gibt, die restlos aus reinen Intervallen abgeleitet werden können. Gemeint sind folgende Fälle:

10^4	reine	Quinten	=	240	Cents	
10^5	„	„	=	300	„	
10^6	„	„	=	600	„	
11×10^4	„	„	=	900	„	
10^7	„	„	=	1200	„	(Zirkel!)
10^5	„	Terzen	=	1200	„	(Zirkel!)
6×10^4	„	„	=	240	„	

Die 240 Cents stellen einen temperierten Schritt der javanischen Salendro-Leiter dar, den man also, genau wie den vollen Zirkel, auf dem reinen Quinten- sowohl, als auch Terzenwege erreichen kann.

Es könnte die Frage entstehen, weshalb für die Aufstellung der betreffenden Kombinationen nicht gleich die genaueren Werte eingesetzt würden, um dadurch die spätere Ausmerzung eines Abrundungsfehlers zu erübrigen. Der Grund ist folgender: Benutzt man die ganzzahligen Abrundungen 702 bzw. 386, so kann

man mit Hilfe einer rechenschieberartigen Anordnung mit 4 × 50 (also nur 200) Centswerten jedes beliebige Intervall in seiner Quint-Terzbeziehung in wenigen Minuten ermitteln. Auch der Fehlerausgleich ist dann recht einfach. Andernfalls müßte sich der Umfang des Ableseapparates so vergrößern, daß man lieber das an sich auch sehr komplizierte Gleichungsverfahren anwenden würde.

Für den ersten Rechengang können wir also die Kombinationsmöglichkeit so begrenzen, daß wir über die Anzahl von 50 Quint- oder Terzschritten nicht hinausgehen. Danach würde sich für die Quinten die Reihe von Centszahlen (stets innerhalb von 1200) 0,702, 204, 906, 408 usw., für die halben bzw. ganzen Terzschritte die Reihe 0,193, 386, 579, 772, 965, 1158, 141 usw. ergeben. Bei den 50 Quintenzahlen würden die Einer und Zehner die Größen 0—98, bei den Terzzahlen die Größen 0—99 durchlaufen. Bei den Hundertern kommen in jeder Reihe die Größen 0—11 mehrmals, aber doch jedesmal mit einer anderen Zehner- und Einerendung vor. Durch Addition einer bestimmten Quintvielfachen mit einer bestimmten Halbterzvielfachen kann man also (unter Vernachlässigung eines eventuellen vollen Oktavenüberschusses) zu jeder Centsgröße zwischen 0 und 1199 gelangen.

Es liegt nun nahe, sich eine Art von Additionsschieber herzustellen, in dem die Quinten-, Terz- und Halbterzgrößen gegenläufig angeordnet sind. Bei geschlossenem Schieber steht alsdann unter der Quintengröße 702 Cents die Terzgröße 498 Cents, unter 204 die Terzzahl 996 usw., so daß die Additionen an jeder Stelle 1200 Cents, also auf jeden Fall als Zehner und Einer einen Nullwert ergeben. Will man nun etwa für die Größe 315 Cents die Quint-Terzerreichbarkeit ermitteln, so muß man die Zahlenordnung so gegeneinander verschieben, daß sich zunächst an irgendeiner Stelle (und damit automatisch an allen andern) bei der Addition die Zehner und Einer 15 ergeben. Stellt man nun fest, in welchen dieser 50 Fälle die Summe der Hunderter entweder 3 oder 15 (Oktave 12 + 3) ergibt, so braucht man nur noch vom Schieber abzulesen, aus wieviel Quinten- bzw. Terzenschritten die sich so zur gesuchten Intervallgröße ergänzenden Werte entstanden sind.

Die Größen der Zehner und Einer können sich aber entweder aus nur steigenden oder fallenden oder zum Teil steigenden, zum Teil fallenden Schritten des Quinten- oder des Terzintervalls ergeben. Die Hunderter dagegen wechseln, je nachdem man so und soviele Schritte steigt oder fällt. Es ergeben z. B. zwei Steigequinten die Größe 204 Cents, achtundvierzig Fallquinten wohl die gleiche Zehner-Einergröße, aber mit einer andern Hunderter-Charakteristik, nämlich 1104. Ähnlich ergeben dreißigeinhalb steigende Terzen 973, neunzehneinhalb (stets Komplementärzahl zu 50) aber 873 Cents. Die folgende Tabelle zeigt, wie die einzelnen Größen auf dem Rechenschieber, den sich danach jeder selbst leicht herstellen kann, angeordnet sein müssen:

Ober- bzw. Unterquintenwerte (von links nach rechts zu lesen):

I. Anzahl der Schritte:	+ 0	1	2	3	4	5	6	7	8
II. Oberquinte (Hunderter):	12	7	2	9	4	11	6	1	8
III. Ober-/Unterquinte (Zehner u. Einer):	00	02	04	06	08	10	12	14	16
IV. Unterquinte (Hunderter):	0	4	11	6	1	8	3	10	5
V. Anzahl der Schritte:	— 50	49	48	47	46	45	44	43	42

I.	+ 9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
II.	3	10	5	0	7	2	9	4	11	6	1	8	3	10
III.	18	20	22	24	26	28	30	32	34	36	38	40	42	44
IV.	0	7	2	9	4	11	6	1	8	3	10	5	0	7
V.	— 41	40	39	38	37	36	35	34	33	32	31	30	29	28

I.	+ 23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
II.	5	0	7	2	9	4	11	6	1	8	3	10	5	0
III.	46	48	50	52	54	56	58	60	62	64	66	68	70	72
IV.	2	9	4	11	6	1	8	3	10	5	0	7	2	9
V.	— 27	26	25	24	23	22	21	20	19	18	17	16	15	14

I.	+ 37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49 (50=0)
II.	7	2	9	4	11	6	1	8	3	10	5	0	7
III.	74	76	78	80	82	84	86	88	90	92	94	96	98
IV.	4	11	6	1	8	3	10	5	0	7	2	9	4
V.	— 13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1 (0=50)

Ober- bzw. Unterterzwerte (von links nach rechts zu lesen und so lange unter den Werten der Quintenschritte seitlich zu verschieben, bis an irgendeiner Stelle die Quinten- und Terzensumme der Zehner und Einer [Spalte III] mit den Zehnern und Einern der zu untersuchenden Centszahl korrespondiert).

I. Anzahl der Schritte:	+ 0	21,5	43	14,5	36	7,5	29	0,5
II. Oberterzen (Hunderter):	12	10	9	7	6	4	3	1
III. Ober-/Unterterzen (Zehner u. Einer):	00	99	98	97	96	95	94	93
IV. Unterterzen (Hunderter):	0	9	8	6	5	3	2	0
V. Anzahl der Schritte:	— 50	28,5	7	35,5	14	42,5	21	49,5

I.	+ 22	43,5	15	36,5	8	29,5	1	22,5	44	15,5	37	8,5
II.	0	11	9	8	6	5	3	2	1	11	10	8
III.	92	91	90	89	88	87	86	85	84	83	82	81
IV.	11	10	8	7	5	4	2	1	0	10	9	7
V.	— 28	6,5	35	13,5	42	20,5	49	27,5	6	34,5	13	41,5

I.	+ 30	1,5	23	44,5	16	37,5	9	30,5	2	23,5	45	16,5
II.	7	5	4	3	1	0	10	9	7	6	5	3
III.	80	79	78	77	76	75	74	73	72	71	70	69
IV.	6	4	3	2	0	11	9	8	6	5	4	2
V.	— 20	48,5	27	5,5	34	12,5	41	19,5	48	26,5	5	33,5

I.	+ 38	9,5	31	2,5	24	45,5	17	38,5	10	31,5	3	24,5
II.	2	0	11	9	8	7	5	4	2	1	11	10
III.	68	67	66	65	64	63	62	61	60	59	58	57
IV.	1	11	10	8	7	6	4	3	1	0	10	9
V.	— 12	40,5	19	47,5	26	4,5	33	11,5	40	18,5	47	25,5

I.	+ 46	17,5	39	10,5	32	3,5	25	46,5	18	39,5	11	32,5
II.	9	7	6	4	3	1	0	11	9	8	6	5
III.	56	55	54	53	52	51	50	49	48	47	46	45
IV.	8	6	5	3	2	0	11	10	8	7	5	4
V.	— 4	32,5	11	39,5	18	46,5	25	3,5	32	10,5	39	17,5

I.	+ 4	25,5	47	18,5	40	11,5	33	4,5	26	47,5	19	40,5
II.	3	2	1	11	10	8	7	5	4	3	1	0
III.	44	43	42	41	40	39	38	37	36	35	34	33
IV.	2	1	0	10	9	7	6	4	3	2	0	11
V.	— 46	24,5	3	31,5	10	38,5	17	45,5	24	2,5	31	9,5

I.	+ 12	33,5	5	26,5	48	19,5	41	12,5	34	5,5	27	48,5
I.	10	9	7	6	5	3	2	0	11	9	8	7
III.	32	31	30	29	28	27	26	25	24	23	22	21
IV.	9	8	6	5	4	2	1	11	10	8	7	6
V.	— 38	16,5	45	23,5	2	30,5	9	37,5	16	44,5	23	1,5

I.	+ 20	41,5	13	34,5	6	27,5	49	20,5	42	13,5	35	6,5
II.	5	4	2	1	11	10	9	7	6	4	3	1
III.	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	09
IV.	4	3	1	0	10	9	8	6	5	3	2	0
V.	— 30	8,5	37	15,5	44	22,5	1	29,5	8	36,5	15	43,5

I.	+ 28	49,5	21	42,5	14	35,5	7	28,5
I.	0	11	9	8	6	5	3	2
III.	08	07	06	05	04	03	02	01
IV.	11	10	8	7	5	4	2	1
V.	— 22	0,5	29	7,5	36	14,5	43	21,5

Beispiel für die Anwendung des „Schiebers": Es soll abgelesen werden, aus wieviel Quinten und Terzen sich das Intervall 377 Cents zusammensetzen läßt.

Man lege die Spalten III so übereinander, daß senkrecht unter der „00" der Quintentabelle die „77" der Terzentabelle steht. Damit ergibt sich an jeder Stelle des Schiebers die Zehner- und Einersumme „77":

Qu. I. +	0	1	2	3	4	5	6 ...
II.	12	7	2	9	4	11	6 ...
III.	**00**	**02**	**04**	**06**	**08**	**10**	**12** ...
IV.	0	4	11	6	1	8	3 ...
V. —	50	49	48	47	46	45	44 ...

T. I. +	44,5	16	37,5	9	30,5	2	23,5	45	16,5	38	9,5	31	2,5 ...
II.	3	1	0	10	9	7	6	5	3	2	0	11	9 ...
III. +	**77**	76	**75**	74	**73**	72	**71**	70	**69**	68	**67**	66	**65** ...
IV.	2	0	11	9	8	6	5	4	2	1	11	10	8 ...
V. —	5,5	34	12,5	41	19,5	48	26,5	5	33,5	12	40,5	19	47,5 ...

Jetzt suche man, welche Hunderter in den Spalten II (Qu. + T.) zusammen 300 bzw. 1500 (300 + 1200) ergeben. Das ist der Fall bei 12 + 3 oder 9 + 6 oder 6 + 9 usw. Danach gelangt man unter ausschließlicher Benutzung von steigenden Intervallen zu dem Ergebnis, daß entweder 0 + 44,5 oder 3 + 23,5 oder 6 + 2,5 Quinten bzw. Terzen das gesuchte Intervall von 377 (hier in Oktavenerweiterung) ergeben. Aber auch aus nur fallenden Schritten (Hunderter in den Spalten IV) kommt man zu dem gleichen Resultat. 402 + 1175, 108 + 269, d. h. 49 (bzw. 46) fallende Quinten und 12,5 (bzw. 33,5) fallende Terzen führen zu dem gleichen (später in allen Fällen hinsichtlich der Abrundungen zu korrigierenden) Ergebnis. Aber auch 38 steigende Quinten (276 Cents) und 21,5 fallende Terzen (101 Cents) usw. würden weiterhin für die gewünschte Kombination in Frage kommen. Damit glauben wir, in denkbar einfachster Weise den Grund gelegt zu haben zu einer Methode, um unbegrenzt alle auftretenden musikalisch-akustischen Frequenzen in ihrem Verhältnis zur pythagoreischen Quinte und zur didymischen Terz diskutieren zu können und glauben dadurch auch ein Regulativ für tonpsychologische Experimente geschaffen zu haben.

Der dritte Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Barcelona 1936

Von Hans Engel, Königsberg, Pr.

Unsere Wissenschaft ist noch eine sehr junge Wissenschaft. Die Generation der Männer, die ihr an den Universitäten Lebensrecht und Achtung der übrigen Disziplinen errungen hat, ist noch am Wirken. Erst 1935 ist durch die Gründung des „Staatlichen Institutes für deutsche Musikforschung“ unserer Wissenschaft innerhalb Deutschlands die Möglichkeit strafferer Organisation und damit des Ausbaues all dessen, was über die persönliche Arbeitsleistung hinaus durch Zusammenarbeit und Gemeinschaftsarbeit geleistet werden kann, geboten worden. Wissenschaft kann aber nicht an Landesgrenzen haltmachen, und internationalen Organisationen erwachsen für den Fortschritt der Wissenschaft bedeutende Aufgaben. Die „Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft“ besteht nun, als Erbe der Internationalen Musikgesellschaft von 1899—1914, sieben Jahre. Zum dritten Male hat sie zum Kongreß eingeladen. Solche Kongresse dienen wohl in erster Linie der persönlichen Fühlungnahme und dem Sichkennenlernen. Und wir dürfen gleich hier sagen, daß der Kongreß in dieser Hinsicht, wie wir hoffen, fruchtbar gewesen ist. Wir Deutsche dürfen es mit einem gewissen Stolz auf die Stellung, die deutsche Forschung seit je in der Musikwissenschaft hatte und hoffentlich behalten wird, und mit Genugtuung begrüßen, daß an Stelle des scheidenden Vizepräsidenten Johannes Wolf wieder ein Deutscher, Theodor Kroyer gewählt worden ist.

Die deutsche Musikwissenschaft war auch diesmal durch eine starke Gruppe vertreten, wenn diese auch der Devisenschwierigkeiten wegen nicht so zahlreich war, wie wir es gewünscht hätten. So ist auch mancher Vortrag ausgefallen oder nur verlesen worden. Die Italiener fehlten ganz, weil Spanien Sanktionsland ist, und auch sonst war mancher zum Vortrag Gemeldete nicht erschienen. Immerhin blieb die Zahl der Vorträge noch erheblich hoch; und da es zeitlich nicht möglich war, allen Vorträgen beizuwohnen, muß auch dieser Bericht sich öfters auf persönliche Mitteilungen von Kollegen über die Vorträge stützen.

Die reichste Ernte an wissenschaftlicher Neuarbeit ist wohl in den Sektionen der Folklore und der Gregorianik geboten worden. In der Gregorianik wurde dreimal ein Thema behandelt oder mitbehandelt, das Fellerer (Freiburg/Schweiz) betitelte: „Modus und Melodie-Modell“. Die Fragwürdigkeit einer starren Zuweisung zu den Kirchentonarten ergibt sich aus der Tatsache, daß es sich bei gregorianischen Melodien eben mehr um Formung durch Melodie-Modelle handelt, weshalb P. Sunyol (Montserrat) auch bei seinen Arbeiten über den ambrosianischen Gesang, über die er berichtete, eine Ordnung nach Tonarten aufgibt. Auch Wellesz (Wien), der über den „Stand der byzantinischen Forschung“ berichtete, kam auf

die Bedeutung dieser Frage zu sprechen. Dom J. Gajard (Solesmes) machte interessante Mitteilungen über die Arbeitsmethode bei der Ausgabe der „Paléographie musicale". Über den „Dialog im liturgischen Gesang" sprach P. D. Johner (Beuron), Kosch (Wien) über den „Choral der Franziskaner im 13. Jahrhundert", während Anglès (Barcelona) über die Notwendigkeit eines Kataloges der gregorianischen Handschriften des Mittelalters referierte. De Van (Paris) versuchte auf Grund der phonographierten Vortragsweise der Armenier die Melismen des Chorales rhythmisch zu deuten, d. h. er empfahl eben ihren Vortrag nach Art mittelmeerischer Koloratur, ohne dabei wohl restlose Zustimmung der Anwesenden zu finden.

In der Sektion Folklore brachten katalanische Forscher Ergebnisse heimatlicher Studien vor, so Samper (Barcelona) solche zu Gesängen von Mallorka, die in natura durch Volkssänger vorgeführt wurden. Turina (Madrid) sprach über das andalusische, Otaño (Azcoitia) über das baskische Volkslied, über das katalanische de Gibert (Barcelona) und Barberà (Barcelona). Bukofzer (Basel) referierte über das Wort „Lobetanz" und die Blasquinte in exotischen Tonsystemen. Huber (München) versuchte über Einzelfragen erfreulicherweise vorzustoßen zu einer „Typologie des Volksliedes im mittel- und westeuropäischen Raum", die er an katalanischen Volksliedtypen exemplifizierte, die Reste provenzalischer Troubadours-Weisen enthielten. Über das Volkslied in der rhätischen Schweiz berichtete Cherbuliez (Zürich). Barberà (Barcelona), José (Burgos), Torner (Madrid), Pujol (Madrid), Campo (Madrid) referierten zu Fragen spanischer und katalanischer Volksmusik.

In der historischen Sektion war, das sei hier ausgesprochen, manchmal das Gefühl noch stärker als bei den bisher genannten, daß so mancher Vortrag ein vielleicht als Baustein zu einem Ganzen wichtiges Ergebnis biographischer oder bibliographischer Forschungsarbeit war, aber einer internationalen Zusammenkunft von Forschern kaum irgendwelche Anregung zu einer allgemein interessierenden Problemerörterung bieten konnte! Verlesen wurde ein Beitrag Gérolds (Straßburg) über Straßburger Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts, ebenso ein Vortrag Ursprungs (München) über „Spanische Musik der Vor-Reservata um 1500 und der Früh-Reservata". Beiträge zu Biographie und Musik des baskischen Komponisten Anchieta (15.—16. Jahrhundert) gab P. J. A. Donostia (Lecaroz-Navarra), Aufschlüsse über die Manuskripte einer wichtigen „Musiktheoretischen Korrespondenz des früheren Cinquecento" (der Vaticana 5318) aus der Zeit 1520—1541 des Giovanni del Lago, Spataro u. a. Jeppesen (Kopenhagen). In improvisierter Abänderung seines ursprünglichen, gerade von anderer Seite in Veröffentlichung behandelten Themas über englische Mehrstimmigkeit bei Dunstable behandelte Georgiades (Athen) die englische Musik des 14. und 15. Jahrhunderts, wobei er das Klangprinzip in den Vordergrund stellte. Curt Sachs (Paris) suchte Wege zu einer musikalischen Vorgeschichte, die zu beschreiten man freilich besser erst exakte methodische Arbeiten abwarten muß, da die empfohlene Vergleichung altertümlicher Vortragsweisen in Europa mit ähnlichen der Exoten und der Rückschluß von der geschichtlichen Stufe dieser auf das Alter solcher europäischer Reste bis auf die Steinzeit zunächst doch nicht ohne weiteres zulässig erscheint. Über spa-

nische Ikonographie der Musikinstrumente des Mittelalters berichtete J. Ricart i Matas (Barcelona), über den Gesang an der Kathedrale in Valencia Ripollès (Valencia), über einen unbekannten Fond für Guitarremusik Subirá (Madrid).

An neuerer Musikgeschichte wurde geboten: ein Vortrag von Haraszti (Paris) über den doppelten Charakter der Kunst Liszts, wobei der französisch-romantische gut herausgearbeitet, der romantisch-ungarische aber nicht recht bewiesen wurde. Ein Referat von Kókai (Budapest) über Fr. Liszt, der das Improvisatorische als formbildend an den frühen Klavierwerken Liszts betonte, wurde verlesen. Masson (Paris) hat die Sammlung von „Canciones francesas para todos los instrumentos" als eine solche von Tänzen Philidor des Älteren, gedruckt in Spanien zur Hochzeit Philipps V. zwischen 1700 und 1702, festgestellt.

Besseler (Heidelberg) behandelte das Problem des „Beginns der Neuzeit" dahin, daß er den sich anbahnenden Kräften rhythmischer und periodischer Bildung, die mit Tanz und körperhaftem rhythmischem Empfinden zusammenhängen und am schärfsten wohl in Stücken wie Gastoldis Balletten durchbrechen, auch wohl volkstümlicher Herkunft sind, stärkere Bedeutung beimessen zu können glaubt als der Florentiner Monodie, während Engel (Königsberg) das Madrigal und damit prinzipielle Fragen der Stil- und Gattungsbildung von der soziologischen Seite her zu beleuchten versuchte. Zu einer Einteilung der Musikgeschichte in Entwicklungsstufen gelangte Pulikowski (Warschau), während Keller (Stuttgart) die praktischen „Aufgaben der Musikwissenschaften an den Hochschulen für Musik" erörterte. Über spanische Instrumentalmusik bei den dramatischen Spielen sprach Subirá (Madrid), Pujol (Montserrat) über ein Meßbuch des Pierre de Manchicourt, Kapellmeisters Philipps II., Anglès (Barcelona) wies Beziehungen zwischen dem Repertoire von Avignon und Katalonien im 14. Jahrhundert nach. Über Sarabande, Chaconne, Passacaglia und Folia bei Bach unterrichtete Cherbuliez (Zürich), während Gerstenberg (Köln) die Mitteilungen über Spanien in deutschen Musikgeschichten zusammenstellte, Kastner (Lissabon) über den Stil des Padre Manuel Rodriguez Coelho berichtete, dessen Werke er herausgibt, und Mooser (Genf) Beiträge zu Leben und Werk des Martin i Soler, spanischen Musikers in Rußland, bot. Zur Tonpsychologie gab Handschin (Basel) einen vereinzelten Beitrag, welcher der Frage der Ton-„Qualität" galt. Die Orgelsektion betreute Mathias (Straßburg), der auch eingegangene Vorträge verlas, fast ganz allein. Öffentliche Vorträge hielten Dom Gajard über gregorianische Sangesweise — wobei er sich gegen Begleitung aussprach —, und Curt Sachs (Paris), der Schallplatten der von ihm geleiteten „Anthologie sonore" vorführte.

Die Referate sollen in einem Kongreßbericht erscheinen (der letzte von Cambridge ist noch fällig!).

Eine Fülle von Mitteilungen ist also gemacht worden. Sie sollten hier keineswegs einzeln kritisch gewogen werden; ob und wie sie sich in Wert und Durcharbeitung unterschieden, ist nicht das Maßgebliche. Eine Frage aber, die sich von selbst stellt, soll nicht unterdrückt werden: ob eine solche nur äußerlich nach Sektionen geordnete Fülle von Einzelfragen, wie sie besonders die geschichtliche Abteilung bot, der wissenschaftlichen Zusammenarbeit und damit der Forschung überhaupt Nutzen bringt. Ich glaube diese Frage verneinen zu müssen: diese Form der bis-

herigen Kongresse scheint dem Bedürfnis nach einer wirklich kollektiven Stellungnahme zu brennenden Problemen der Wissenschaft nicht gerecht werden zu können. Es scheint mir sehr erwägenswert, ob man nicht zu einer bewußten inneren Organisation solcher Kongresse wird kommen müssen, in der bestimmte Fragen, bestimmte Probleme auf lange Sicht vorher festgelegt werden, zu welchen dann von Fachgenossen aller Länder Stellung genommen wird. Dann müßte auch eine wirkliche, nicht durch Hemmungen psychologischer oder zeitlicher Art gehinderte Diskussion sonstigen Interessenten Gelegenheit geben, zur Klärung der schwebenden Fragen beizutragen. Außerdem müßte die Gleichzeitigkeit der Vorträge möglichst vermieden werden. Ich glaube, daß eine solche Form doch eher zu wissenschaftlicher Gemeinschaftsarbeit führt als dieses Verlesen unzusammenhängender Einzelvorträge, die zum Teil eben wirklich nur als Miszellen in einer Zeitschrift interessieren würden! Sehr zu begrüßen wäre es auch, wenn künftig die Leiter der Generalversammlungen sich rechtzeitig mit vereinsrechtlichen und abstimmungstechnischen Fragen vertraut machten. Böswillige könnten sonst die juristische Gültigkeit fast jeden Beschlusses anzweifeln. Auch ein ordnungsgemäßer Kassenbericht dürfte nicht fehlen!

Damit sei aber nichts gegen die Vorbereitung und Leitung des Kongresses gesagt, soweit sie in Händen unseres verehrten Kollegen Prof. Higini Anglès lag. Was er in diesen Tagen für uns sichtbar, noch mehr aber wohl schon vorher, geleistet hat, dafür gab es nur eine Stimme des Lobes und der Anerkennung! Von der äußeren Ausstattung des Programmheftes mit seinen ikonographischen Belegen mittelalterlicher Musikinstrumente aus hauptsächlich katalanischen Kunstwerken — die Sammlung romanischer Kunstwerke im Museum des Nationalpalastes hat weder an Reichtum noch an vorbildlicher denkmalpflegerischer Arbeit ihresgleichen — bis zu der Fülle und Überfülle musikalischer Darbietungen war alles mit wahrhafter Liebe vorbereitet. Katalanische und spanische Musik des Mittelalters bis zur Neuzeit wurde geboten in einem Chorkonzert des „Orfeó Català“ und in einem Konzert einer Amateurgruppe „Ars musicae“, die u. a. auch in fesselnder gemischt vokal-instrumentaler Ausführung nach Ortiz musizierte. In einem Kirchenkonzert der Basilika des Klosters Montserrat hörten wir von Anglès bearbeitete Proben aus dem Codex Calixtinus von Compostela (12. Jahrhundert). Der Chor hat selbst eine tausendjährige Tradition! Der Ausflug auf den Montsalvatsch der Sage war ein eindrucksvolles Erlebnis dieser unvergleichlichen landschaftlichen Eigenart. Ein Sportverein (wahrhaftig!) führte Martin i Solers „Cosa rara“ auf, die wir wohl sonst nur aus dem Don Giovanni-Zitat kennen; Emili Pujol bot einen Abend auf der Vihuela, durchweg Musik des 16. Jahrhunderts; ein reiches Privathaus ließ uns eine herrliche Sängerin, Concepcio Badia d'Agustí, wie im Vihuela-Abend, nur diesmal mit ganz unvergleichlich vorgetragenen Liedern Granados' hören, und ein Arbeiter-Laienorchester, bei dem auch die Bläser, wie versichert, Laien waren, konnte uns Deutsche dadurch ergreifen, daß hier nur. deutsche Musik, Mozart, Bach — stilrein! das Air aus Suite 1, wenn auch ohne B.c. —, Gluck, Schubert (unter J. Pich i Santasusanna) gespielt wurde! Welche Höhe hat dieses Jahrhundert Musik an überzeitlichen Werten geschaffen! Ob eine solche je wieder erreicht wird?

Wer die Konzerte des gleichzeitig stattfindenden „Musikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ besucht hat, wird sicherlich in diesem Punkte pessimistisch sein! Ed. Dent ist Präsident beider Gesellschaften, dieser und unserer musikwissenschaftlichen. Wohl könnte dieses Zusammentreffen von Kongreß und Musikfest reizvoll und fruchtbar sein. Doch scheint diese „Neue Musik“ nun — wie ja bekannt — allzu einseitig orientiert. Die Schönberg-Schule war reichlich vertreten. Bleiben Leistungen wie Alban Bergs Violinkonzert noch Geschmacks- und Weltanschauungsfrage, so muß bei einem Stück wie der sogenannten Symphonie von Deutsch (Wien) doch gefragt werden, ob die Verbindung mit Wissenschaft die Leitung nicht auch zu kritischer Sichtung verpflichtet? Von Deutschen war E. v. Borck mit einem (wie mir berichtet wird) schwächeren Werk vertreten. Roussels 4. Symphonie, traditionelle, aber nicht konventionelle Züge zeigend, Bartóks 5. Streichquartett und eine handfest-musikalische Konzertouvertüre von Larson gefielen wohl am besten. Die Orchester, das Philharmonische und das unter Leitung des famosen dreiundsiebzigjährigen ehemaligen Joachim-Schülers Arbós, sowie das Orchester des größten Cellisten aller Zeiten, Pablo Casals, leisteten Treffliches. Interessant waren die Werke der katalanischen und spanischen Komponisten, die fast durchweg volkstümliche Überlieferung pflegen, außer den bei uns bekannten M. de Falla und Granados vorzüglich Esplà, Ernesto und Rodolfo Halffter (deutscher Abstammung), Elizalde u. a. Wie lebendig Volkstumtradition ist, zeigte ein langer Nachmittag mit Volkstänzen katalanischer Tanzgruppen und baskischer Schwert- und Stocktänzer, die nicht nur die Folkloristen, sondern auch die übrigen Musikhistoriker entzückten, da die baskischen Musikanten mit Einhandflöte und Trommel ikonographische Belege der Zeit um 1500 plötzlich lebendig werden ließen, auch Instrumentation und Rhythmik der Tänze von höchstem Reiz waren.

Mit tiefem Dank für all die reichen wissenschaftlichen Anregungen, die angebahnten persönlichen Beziehungen, die hoffentlich sich für unsere Wissenschaft fruchtbar auswirken werden, für all das Gehörte, Geschaute, Erlebte sind auch wir deutschen Teilnehmer aus der herrlichen und herrlich gelegenen Stadt Barcelona heimgereist, die so würdig, gastlich und repräsentativ den 3. musikwissenschaftlichen Kongreß beherbergt hat.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Wintersemester 1935/36 und Sommersemester 1936

Abkürzungen: *WS* Wintersemester — *SS* Sommersemester — S Seminar — Pros Proseminar — CM Collegium musicum — Angabe der Stundenzahl in Klammern

Basel. Prof. Dr. J. Handschin, *WS*: Tonpsychologie (1) — Der gregorianische Choral (1) — Übungen: Der Stilwandel im 18. Jh. (2) — CM (2); *SS*: Die Musik des 18. Jh. (2) — S: Die Musik als Gebärde (2 14tägig) — Pros: Geistlich und weltlich in der Musik (2 14tägig) — CM (2).

Prof. Dr. W. Merian, *WS*: Allgemeine Musikgeschichte (1) — Bibliographie zur allgemeinen Musikgeschichte (1) — Hugo Wolf als Kritiker (Lektüre und Übungen) (1); *SS*: Geschichte der neueren Musik (1) — Bibliographisches Repertorium zur Vorlesung (1) — Das Hugo Wolfsche Lied, Analysen und Diskussionen (1).

Berlin. Universität. Prof. Dr. A. Schering, *WS*: Einführung in die musikalische Symbolkunde (1) — Geschichte der Kammermusik bis zu den Klassikern (3) — Pros (2) — S (2) — CM instr. (2), voc. (durch den Assistenten Dr. Adrio) (2); *SS*: Die Oper von ihren Anfängen bis Mozart (3) — Das europäische Musikwesen des 19. Jh. (1) — Pros (2) — S (2) — CM instr. (mit Dr. Osthoff) (2), voc. (durch den Oberassistenten Dr. Adrio) ($1^1/_2$).

Prof. Dr. J. Wolf, *WS*: Musikgeschichte des 15. Jh. (2) — Musikalische Liturgik (1).

Prof. Dr. G. Schünemann, *WS*: Musik und Musikpflege in der 1. Hälfte des 19. Jh. (2) — Übungen zur deutschen Volksliedkunde (2); *SS*: Einführung in die systematische Musikwissenschaft (2) — Anleitung zu musikwissenschaftlichen Arbeiten (2).

Doz. Dr. H. Osthoff, *WS*: Die deutsche Musik im Zeitalter der Renaissance (2) —Übungen zur Mensuralnotation (2) — Harmonielehre für Anfänger (1) — Kontrapunkt für Fortgeschrittene (1); *SS*: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Stilkritische Übungen zur Musik des Barock ($1^1/_2$) — Harmonielehre für Anfänger (2) — Übungen im linearen Satz (Kontrapunkt I) (1).

Prof. Dr. E. Schumann, *WS*: Experimentalakustik (1) — Forschungsarbeiten (Systematische Musikwissenschaften, Tonfilm, Radiophonie); *SS*: Forschungsarbeiten.

Lehrbeauftragter Prof. Dr. A. Kreichgauer, *WS*: Einführung in die musikalische Akustik, mit Demonstrationen (2); *SS*: Musikalische Akustik (1).

Institut für Kirchenmusik. Lehrbeauftragter Prof. J. Biehle, *WS*: Musikalische Liturgik II (Choralgesang) — Orgelbau und der Einbau der Orgel im Kirchenraum — Kirchenbau nach liturgisch-konfessioneller Zweckmäßigkeit — Übungen zur Musikalischen Liturgik II — Orgelspiel für Anfänger — Kolloquium; *SS*: Musikalische Liturgik I (vergleichende Behandlung der alten und neuen Agende) — Glockenkunde und der liturgische Gebrauch der Geläute — Einzelübung zur musikalischen Liturgik I und Stimmbildung — Orgelspiel für Anfänger — Musiktheorie — Kolloquium für die Unterrichts- und Forschungsgebiete des Instituts.

Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Mersmann, *WS*: Das deutsche Lied bis Schubert (1) — Arbeitsgemeinschaft: Ausgewählte Klaviersonaten Haydns und Mozarts (2); *SS*: Volkslied und Volksmusik in der deutschen Musikgeschichte (1) — Arbeitsgemeinschaft: Bachs kleine Präludien für Klavier (2).

Bern. Prof. Dr. E. Kurth, *WS*: Psychologische und pädagogische Grundfragen der Musik (2) — Die Oper und ihre Dramaturgie in historischer Beleuchtung (2) — Pros: Die Chorschulen nach 1500 (2) — S: Deutsche und italienische Vorläufer der Klassik (2) — CM: Besprechung und Aufführung älterer Chor- und Instrumentalmusik (2); *SS*: R. Wagners Leben und Werke (2) — Die Wiedergabe Bachs und ihre historischen Voraussetzungen (2) — Pros: Die norddeutsche Organistenschule seit Scheidt (2) — S: Scarlatti und sein Einfluß auf Haydn (2) — CM: Besprechung und Aufführung älterer Chor- und Instrumentalmusik (2).

Privatdozent Dr. M. Zulauf, *WS*: Lied und Tanz im 16. Jh. (1); *SS*: Geschichte der Musik in Frankreich von Lulli bis Debussy (1).

Prof. (der evang.-theol. Fakultät) E. Graf, *WS*: Geschichte des protestantischen Kirchenliedes I (Texte) (1); *SS*: Einführung in die Geschichte des protestantischen Kirchenliedes II (1).

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair, *WS*: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (2) — Beethovens rheinische Jugend (1) — S (2) — CM instr., voc. (gemeinsam mit Dr. Schrade) (je 2); *SS*: Richard Wagner (Gestalt, Werk, Zeit) (2) — S (2) — CM instr., voc. (gemeinsam mit Dr. Schrade) (je 2) — Praktische Orgelübungen (4).

Doz. Dr. L. Schrade, *WS*: Musik des Mittelalters I (3) — Klaviermusik bis Bach (2) — Übungen im Anschluß an die Vorlesung (2) — CM instr., voc. (gemeinsam mit Prof. Schiedermair) (2); *SS*: Die Musik des Mittelalters II (3) — Pros: Besprechungen musikalischer Denkmälerausgaben (2) — Übungen zum weltlichen Liede des späten Mittelalters (2).

Doz. Dr. J. Schmidt-Görg, *WS*: Die Klangfarben der Orgel (1) — Praktische Harmonielehre (2); *SS*: Grundfragen der musikalischen Akustik (1) — Probleme und Methoden der Klanganalyse (1) — Übungen zu den Tonsystemen der Gregorianik (1) — Kursus in praktischer Harmonielehre (2)

Lektor W. Maler, *WS*: Grundzüge der dur-moll-tonalen Harmonik (2) — Instrumentation (2); *SS*: Grundzüge der dur-moll-tonalen Harmonik (Übungen in Harmonielehre) (2) — Anfangsübungen im linearen Satz (2).

Lektor A. Bauer, *WS*: Praktische Harmonielehre (2) — Der instrumentale Kontrapunkt (2) — Die Formen der Klavierwerke Schumanns (2) — Dirigierübungen (2); *SS*: Akkordverbindungen, Modulation und Satz der neueren Zeit (als Fortsetzung der Harmonielehre) (2) — Der instrumentale Kontrapunkt II (Fugenkomposition) (2) — Partiturlesen und -spielen (2) — J. S. Bachs Werke in Aufbau, Gliederung und klanglichem Ausdruck (2).

Breslau. Universität. Prof. Dr. A. Schmitz, *WS*: Die deutschen Klassiker: Haydn, Mozart und Beethoven (2) — S: Vortragsarbeiten der Mitglieder (2) — Gemeinsames S mit Prof. Frey, Heckel, Meißner, Merker, Neubert, Ranke: Das Renaissanceproblem in der Dichtkunst, bildenden Kunst und Musik nördlich der Alpen (2); *SS*: Musikgeschichte des 19. Jh. (2) — Mozarts Meisteropern (2) — S (2).

Prof. Dr. W. Vetter, *WS*: Geschichte der Klaviermusik I (bis zu den Vorläufern J. S. Bachs) (2).

Prof. Dr. E. Kirsch, *WS*: Pros: Einführung in Quellenkunde und Bibliographie (2) — Besprechung schulmusikalischer Unterrichtswerke des 16. Jh. (1) — Praktische Übungen zur Übertragung und Einrichtung älterer schlesischer Musik (auch für Anfänger) (2); *SS*: Übungen zur Übertragung älterer schlesischer Musik (auch für Anfänger) (2) — Übungen zur Geschichte des kontrapunktischen und des harmonischen Satzes (2).

Akad. Institut für Kirchenmusik. Prof. D. J. Steinbeck, *WS*: Übungen im evangelischen Gemeindegesang (1) — Einführung in die evangelische Liturgik (1); *SS*: Geschichte des Kirchenliedes (2).

Prof. Dr. E. Kirsch, *WS* und *SS*: Praktische Harmonielehre (2).

Domkapellmeister Dr. P. Blaschke, *WS*: Palestrinas Kontrapunkt II (2) — Geschichte des gregorianischen Chorals (für Theologen und Philologen) (1); *SS*: Palestrinas Kontrapunkt I (2) — Choralübungen (1).

Oberorganist G. Richter, *WS* und *SS*: Praktische Orgelübungen für Theologen und Philologen.

Technische Hochschule. Dozent Dr. H. Matzke, *WS*: Musikinstrument und Instrumentalmusik im geschichtlichen Überblick (1) — Technisch-musikwissenschaftliche Übungen (1) — Musikalisch-praktische Übungen (CM) (2) — Orgelspiel und Orgeltheorie (2) — Stimmbildungskurs (1) — Harmonielehre I (1); *SS*: Volkslied, Volks- und Hausmusik (1) — Musikalisch-praktische Übungen (CM) (2) — Stimmbildungskurs (2) — Orgelspiel und Orgeltheorie (2) — Technisch-musikwissenschaftliche Übungen ($1^1/_2$) — Harmonielehre II (1).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. Fr. Noack, *WS*: Die Meisterwerke der deutschen Oper (2) — Die Sinfonien Beethovens (1) — Chorübungen (Männerchor) (2); *SS*: Darmstadts musikalische Vergangenheit (2) — Musikalische Formenlehre (1) — Chorübungen (Männerchor) (2).

Dresden. Technische Hochschule. Prof. Dr. E. Schmitz, *WS*: Die Sinfonie der Wiener Klassiker (1); *SS*: Erklärung ausgewählter Lieder Franz Schuberts (1).

Dozent Dr. G. Pietzsch, *WS*: beurlaubt; *SS*: Grundfragen des Musikhörens (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich, *WS*: Schütz, Bach und Händel in ihren Weihnachtsmusiken (1) — Geschichte unseres Tonsystems (1) — S: Besprechung der neuen Musikbücher des Schütz-Bach-Händel-Gedenkjahres (2) — Vorübungen (mit dem Assistenten): Musiktheorie — CM (gemeinsame Besprechung und Aufführung älterer Musikwerke), Sing- und Spielgruppe (je 2); *SS*: Die Musik der deutschen Romantik (2) — S: Das Lochamer Liederbuch (2) — Vorübungen (mit dem Assistenten): Musiktheorie (2) — CM (gemeinsame Besprechung und Aufführung älterer Musikwerke), Sing- und Spielgruppe (je 2).

Institut für Kirchenmusik. Universitätsmusikdirektor G. Kempff, *WS*: Geschichte des Kirchenliedes im Umriß (2) — Liturgische Übungen: a) Lesen in Löhes liturgischen Schriften (1), b) Praktische Übungen (2) — Sprechkurs (Stimmbildung in Sprache und Gesang) (2) — Unterricht im Orgel- und Cembalospiel (1) — Musiktheorie, Harmonielehre a) für Anfänger (2), b) für Fortgeschrittene (2) — J. S. Bachs Leben und Werke II (1) — Akad. Chorverein: Händels Messias (2) — Akad. Orchester: Kammermusik vorbachscher Meister (2); *SS*: Die Hymnen der Alten Kirche und des Mittelalters (2) — Das Geistliche Schauspiel (1) — Liturgische Übungen: a) Lektüre der Formula Missae 1523, b) Übungen zur lutherischen Matutin und Vesper (3) — Sprechkurs (Stimmbildung in Sprache und Gesang) (2) — Unterricht im Orgel- und Cembalospiel (1) — Studien in der Harmonielehre und im Kontrapunkt: a) für Anfänger, b) für Fortgeschrittene (2) — Akad. Chorverein a) Lukas-Passion von Heinrich Schütz, b) Erlkönigs Tochter von Nils W. Gade (2) — Motettenchor: Kantaten von Franz Tunder (2) — Akad. Orchester: Kammermusik von G. F. Händel (2).

Frankfurt (M.). Prof. Dr. J. Müller-Blattau, *WS*: Die Musik der Goethe-Zeit (2) — Das deutsche Volkslied (2) — Übungen zur Geschichte des deutschen Volksliedes (2) — CM voc. und (in Gemeinschaft mit A. R. Mohr) instr. (je 2); *SS*: Bach und Händel (2) — Musikalische Volkskunde (1) — Übungen zur musikalischen Volkskunde (2) — CM voc. und (in Gemeinschaft mit A. R. Mohr) instr. (je 2).

Freiburg (Br.). Prof. Dr. W. Gurlitt, *WS*: Grundlagen für das Verständnis musikalischer Kunstwerke (1) — Deutsche Orgel- und Klavierkunst in Geschichte und Gegenwart (2) — S: Übungen über Quellen und Denkmäler deutscher Orgel- und Klavierkunst (2) — CM (2); *SS*: Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Gotik (2) — Richard Wagner und Johannes Brahms (1) — S: Übungen zur Musikgeschichte am Oberrhein um 1500 (2) — Pros: Einführung in die Quellen und Denkmäler der Musik des Mittelalters (2) — Einführung in die Mensuralnotation (2) — CM (gemeinsame Pflege alter Musik) (2).
Beauftragter Dozent P. Dr. Chr. Großmann O.S.B., *WS*: Psalmodie, Antiphonie, Hymnodie des gregorianischen Chorals (1).
Musiklehrer A. Hoppe, *WS* und *SS*: Praktische Instrumentalkurse: Klavierspiel, Orgelpedalspiel, Harmonium, Einführung in die Technik des Violinspieles, Sologesang (Tonbildung für Anfänger), Partiturspiel für Anfänger, Kammermusik, Harmonielehre mit praktischen Übungen am Klavier (unter Berücksichtigung älterer und neuerer Bezifferungsarten).

Freiburg (Schweiz). Prof. Dr. K. G. Fellerer, *WS*: Geschichte der Klaviermusik (2) — S: a) Die Aufführungspraxis nach Bildzeugnissen, b) Mensuralnotation (2) — Musikpädagogik (1) — Einführung in den gregorianischen Choral (1) — Schola gregoriana (1) — CM instr., voc. (je 2); *SS*: Geschichte des liturgischen Gesanges im Mittelalter (2) — Einführung in die Musikpädagogik (1) — Die Musik der außereuropäischen Völker (1) — S: a) Lektüre und Interpretation ausgewählter Kapitel des Tractatus de musica des Hieronymus de Moravia (Ed. S. Cserba 1935), b) Generalbaßübungen (2) — Schola Gregoriana (1) — CM instr., voc. (je 2).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber, *WS*: Die deutsche Sinfonie im 19. Jh. (2) — S: a) Mensuralnotation vom 14.—16. Jh. (2), b) Übungen zur deutschen Musikgeschichte des Spätmittelalters (2) — CM voc.: Alte a-cappella-Musik (2); *SS*: Geschichte des deutschen Liedes von 1400—1800 (2) — S: Übungen zur Geschichte des deutschen Liedes (2) — CM voc.: Alte a-cappella-Musik (2).
Univ.-Musikdirektor Dr. St. Temesvary, *WS*: Volkstümliche Musik der großen Meister (1) — Harmonielehre, Formenlehre, Kontrapunkt für Anfänger (1), für Fortgeschrittene (1) — CM instr. — Akad. Gesangverein (2); *SS*: Volkslied und Kunstlied (1) — Harmonielehre, Formenlehre, Gehörbildung für Anfänger (1), für Fortgeschrittene (1) — CM instr. — Akad. Gesangverein (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Zenck, *WS*: Joseph Haydn und seine Zeit (2) — Die Epochen der abendländischen Musikgeschichte (1) — S: Übungen zu Haydns Instrumentalmusik (2); *SS*: Musikinstrumente und Musizierformen in Geschichte und Gegenwart (mit praktischen Vorführungen und Lichtbildern (2) — Mozarts Figaro, Don Giovanni und Zauberflöte (1) — S: Stilkritische Übungen zur Instrumentalmusik des 18. Jh. (2).
Beauftragter Dozent Dr. Chr. Mahrenholz, *WS*: Geschichte des Kirchenliedes (1); *SS*: Praktischer Kursus im Glockenprüfen.
Akad. Musikdirektor Hogrebe, *WS*: Fortlaufend Kurse in Harmonielehre, Generalbaßübungen, Musikdiktat usw.; *SS*: Fortlaufend Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene in Harmonielehre, Harmonisieren, Kontrapunktieren, Komposition und Formenlehre (2 u. 1) — Das Orchester und seine Instrumente (1) — Einführung in die Kirchentonarten als Vorbereitung zu den liturgischen Übungen (1) — Chorgesangübungen (2).

Graz. Lektor Dr. V. v. Urbantschitsch, *WS*: Formanalyse an Werken des 17. Jh. (2) — Praktische Übungen im Partitur- und Generalbaßspiel (2) — Übungen des Akad. Orchesters (2); *SS*: Übungen des Akad. Orchesters (2) — Praktische Übungen im Partitur- und Generalbaßspiel (2).

Greifswald. Prof. Dr. W. Vetter, *SS*: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Die Stellung der deutschen Musik innerhalb der allgemeinen Musikgeschichte

seit 1300 (2) — S: Übungen zur deutschen Musik (2) — CM instr., voc. (je 2). Akad. Musiklehrer und Direktor des Kirchenmusikalischen Seminars Musikdirektor R. E. Zingel, *WS* und *SS*: Studienabende (Bach und Händel) (2) — Harmonielehre (1) — Kontrapunkt (1) — Kirchenmusikalische Übungen (1) — Chorübung (1) — Orgelspiel (1).

Halle (S). Prof. Dr. M. Schneider, *WS*: Die deutsche Oper (2) — Übungen im Anschluß an die Vorlesung (1) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft mit Anleitung zu musikwissenschaftlicher Arbeit (2) — S: Musikwissenschaftliche Arbeiten für Fortgeschrittene (2) — CM (2); *SS*: Beethoven und seine Zeit (2) — Pros: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeit (2) — S: Musikwissenschaftliche Arbeiten der Fortgeschrittenen (2) — CM (2).

Dozent Dr. W. Serauky, *WS*: Die Musik der deutschen Romantik (2) — Übungen zur Oper der deutschen Romantik (2) — Kammermusikübungen (2); *SS*: Richard Wagner, Leben und Werk (2) — Übungen: Besprechung der Hauptschriften Richard Wagners und Analyse einzelner in ihnen behandelter musikalischer Werke (mit Schallplatten) (2) — Kammermusikübungen (2).

Lektor Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. h. c. A. Rahlwes, *WS*: Harmonielehre (2) — Chorsatz und Generalbaßbearbeitung (2) — Kontrapunkt (2) — Instrumentationsübungen (1) — Musikdiktat (1); *SS*: Allgemeine Musiklehre und Harmonielehre I (2) — Harmonielehre für Fortgeschrittene (2) — Kontrapunkt und Fuge (2) — Musikalische Formenlehre (1) — Instrumentationsübungen (1).

Hamburg. Prof. Dr. G. Anschütz, *WS*: Der musikalische Stil und seine Entwicklung (unter Berücksichtigung des Tonfilms) (2) — Arbeiten zur Psychologie der Musik und des Tonfilms; *SS*: Arbeiten zur Psychologie der Musik, insbesondere des Tonfilms.

Prof. Dr. W. Heinitz, *WS*: Richard Wagner in Volk, Zeit und Werk (als Objekt der vergleichenden Musikwissenschaft) (1) — Der Musiker und sein Instrument (mit besonderer Berücksichtigung der altnordischen Lurenmusik) (1) — Musikwissenschaftliches Praktikum (4) — Praktische Anleitung zum Sammeln und Ordnen volkskundlicher Musikobjekte Europas und Außereuropas (1) — Übungen zur Diskussion der Linienführung und Dynamik in deutschen Volksliedern und Chorälen (2) — Akustische Übungen zum Verständnis südostasiatischer Tonsysteme (1); *SS*: Akustische Übungen zum Verständnis südostasiatischer Tonsysteme (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum (4).

Beauftragter Dozent, Leiter des Universitäts-Musikinstitutes Dr. H. Hoffmann, *WS*: Harmonielehre (für Anfänger) (1) — Grundlagen des Kontrapunktes (2) — Studentenchor (2) — Studentenorchester (2) — Stilkunde und Aufführungspraxis älterer Musik (mit praktischen Beispielen) (2); *SS*: Theorie und Geschichte des Choralsatzes (1) — Partiturspielen (für Anfänger) (1) — Übungen zur Analyse von Musikwerken (2) — Studentenchor (2) — Studentenorchester (2).

Kurse des Universitäts-Musikinstituts (im Auftrage des Leiters) *WS* und *SS*: Allgemeines Volksliedersingen (für Studenten und Studentinnen) (2) — Mannschaftssingen (nur für männliche Studierende) (1) — Volksliedübung (für Singleiter in SA, SS, BDM usw.) (1).

Hannover. Prof. Dr. Th. W. Werner, *WS*: Zur Psychologie des künstlerischen Schaffens (1) — Studien am deutschen Liede (1) — Geschichte der Kammermusik (IV) (1) — Harmonielehre (1) — CM (1); *SS*: Musik der Neuzeit (1) — Studien am Liede Franz Schuberts (1) — Die Bedeutung der „Denkmäler deutscher Tonkunst“ (1) — Geschichte der Kammermusik V (1) — CM (1).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler, *WS*: Heinrich Schütz und sein Zeitalter (2) (dazu Aussprache- und Vorführstunde) — Musik und Bild (1) — Musikalische Gegenwartsfragen (im Rahmen einer Fachschaftsübung der Studentenschaft) —

ObersS: Doktoranden-Besprechung (2) — S: Musikalische Landschaftsgeschichte und Volkskunde der Kurpfalz (2) — Einführung in die Mensuralnotation (1) — CM instr. (2) — Madrigalchor (2); *SS*: Grundlagen und Aufgaben der Musik (2) — Das deutsche Volkslied (mit Prof. Dr. E. Fehrle) (1) — S: Übungen zur musikalischen Volkskunde (2), Generalbaßspiel und Aufführungspraxis (mit dem Assistenten Dr. H. E. Rahner) (2) — CM instr. (mit W. Fortner) (2) — Madrigalchor (2) — Offenes Liedsingen (cand. mus. K. M. Komma) (tägl. 10 Minuten).
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen, *WS*: Harmonielehre I (2) — Analyseübungen (2) — Orgelspiel — Akad. Gesangverein (2); *SS*: Harmonielehre II (2) — Kontrapunktübungen (Fuge) (2) — Orgelspiel — Studentenchor (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer, *WS*: Allgemeine Musikgeschichte VII (Beethoven) (4) — Das Oratorium der Romantik (4) — Musikgeschichtliche Übungen (2); *SS*: Allgemeine Musikgeschichte VIII (Musikalische Romantik) (4) — Das Oratorium der Romantik II (4) — Musikgeschichtliche Übungen (2).
Lektor Dr. W. Senn, *WS*: Harmonielehre für Vorgeschrittene (2); *SS*: Einführung in die Formenlehre (1).

Jena. An Stelle des erkrankten Dozenten Dr. W. Danckert beauftragter Dozent Prof. Dr. F. Oberborbeck, *WS*: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (1) — Übungen zur Stilkunde wichtiger Epochen deutscher Musikgeschichte (2) — Praktische Übungen zur musikalischen Bücherkunde (2).
Dozent Dr. W. Danckert, *SS*: Musik der Tiefkulturen (1) — Praktische Übungen: a) Einführung in die völkerkundliche Musikwissenschaft (1), b) Musikethnologische Arbeiten für Fortgeschrittene (1) — CM (2).

Kiel. Prof. Dr. Fr. Blume, *WS*: Problemgeschichte der musikalischen Romantik (3) — Ludwig van Beethoven (1) — S: Stilkritische Übungen zur Musik der Romantik (2) — Einführungskursus in die Schriften Richard Wagners (1) — CM instr., voc. (gemeinsam mit Dr. Therstappen) (je 2); *SS*: Allgemeine Musikgeschichte im Zeitalter des Hochbarock (3) — W. A. Mozart (1) — S: Stilkritische Übungen zur Musik des Hochbarock (2) — Einführungskursus in die Werke Monteverdis (1) — CM instr., voc. (gemeinsam mit Dr. Therstappen) (je 2).
Dozent Dr. B. Engelke, *WS*: Geschichte der Instrumentalmusik vom Jahre 1600 bis zur Gegenwart (2) — Übungen zur Notationskunde: Martin Agricola, Liber de proportionibus (1) — Lektüre italienischer Operntexte (1); *SS*: Geschichte der Instrumentalmusik seit 1600, II (2) — Die französische Opéra comique (1).
Lektor Dr. H.-J. Therstappen, *WS*: Die Symphonien Anton Bruckners (2) — Formenlehre der Romantik (2); *SS*: Übungen zur deutschen Orgelmusik von Samuel Scheidt bis Dietrich Buxtehude (2) — Lektüre ausgewählter musiktheoretischer Schriften des Barock (2).

Köln. Prof. Dr. Th. Kroyer, *WS*: Führende Geister der Tonkunst im 16. und 17. Jh. (4) — Pros: Referate und Kolloquium (2) — S: Stilkritik der Sinfonie III (2) — CM instr.: Sinfonie (2); *SS*: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte des musikalischen Liedes (3) — Pros: Referate und Kolloquium (2) — S: Stilkritik der a-cappella-Zeit (I) (2) — CM instr.: Barocke und klassische Sinfonie (2).
Prof. Dr. E. Bücken, *WS*: Musik und Musikanschauung des Barockzeitalters (2) —Zersetzung und Wiederaufbau der Musik seit Wagner (1) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — Musikwissenschaftliches Kolloquium (1); *SS*: Der klassische Stil, Geschichte seiner Ideen und Formen (3) — Musikwissenschaftliche Übungen (2).
Dozent Dr. W. Kahl, *WS*: Die Söhne J. S. Bachs (1); *SS*: Geschichte der Kammermusik (1) — Bilder aus der rheinischen Musikgeschichte (1).
Dozent Dr. W. Gerstenberg, *WS*: Instrumentalmusik und Instrumente bis zum Beginn des Barock (2) — Pros: Übungen zur Vorlesung (2) — CM voc.: Altniederländische Musik (2); *SS*: Einführung in die musikhistorische Ana-

lyse (2) — Übungen zur Vorlesung (2) — CM voc.: Motette und Lied im 16. Jh. (2).
Lektor Prof. Dr. H. Unger, *WS*: Die Klangwelt des Orchesters (1); *SS*: Elementarlehre der Musik (1) — Einführung in das Verständnis der Musik (1).
Lektor Prof. Dr. H. Lemacher, *WS*: Generalbaßspiel (1) — Imitationstechnik (1); *SS*: Generalbaßspiel (Repetitorium der Harmonielehre) (1) — Imitationstechnik (Anleitung zur Fugenkomposition) (1) — Formenlehre (Barock) (2).

Königsberg (Pr.). Prof. Dr. H. Engel, *WS*: Beethoven, Leben und Werke (2) — Die Instrumente und ihre Geschichte im Überblick, hauptsächlich nach ihren Darstellungen in der bildenden Kunst (1) — Geschichte des ostpreußischen evangelischen Kirchenliedes (1) — Liturgisches Seminar (für Studierende der Theologie und der Kirchenmusik) (1) — Orgelkurs (für Studierende der Theologie) (1) — S: a) Übungen zur Vorlesung Beethoven (2), b) Mensuralnotation des 15. und 16. Jh. (1); *SS*: Das deutsche Lied vom Ausklang des Minnesangs bis zu Schein (2) — Beethoven II (1) — Geschichte der geistlichen Chormusik (1) — Liturgisches Seminar (für Studierende der Theologie und der Kirchenmusik) (1) — Orgelkurs (für Studierende der Theologie) (1) — S: a) Das deutsche Volkslied (2), b) Klaviermusik von 1790 bis 1850 (2) — CM voc. und instr. (je 2).

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz, *WS*: Allgemeine Geschichte der neueren Musik (1500—1900) (4) — Pros, Vorkurs: Die Musik der außereuropäischen Völker (durch Assistent Dr. Husmann) (1), Hauptkurs: Entwicklung des Marsches (Referate) (2) — S: Spätwerk und Altersstil (2) — CM voc.: Josquin (durch Dr. Husmann), instr.: Kirchensonate, Kammersonate, Concerto grosso (je 2); *SS*: Musik, Musikbildung, Musikwissenschaft (1) — Das deutsche Lied vom Barock an (2) — Pros, Vorkurs: Alte und neue Musiksammelwerke (durch Assistent Dr. Husmann) (1), Hauptkurs: Improvisation und Ornamentik (2) — S: Dichterkomponisten (2) — CM voc.: Chöre von Schumann und Brahms (durch Assistent Dr. Husmann) (2), instr.: Gluck und Haydn (Opernaufführungen in Bad Lausick) (2).
Prof. Dr. A. Prüfer, *WS*: Wagners Ring des Nibelungen (3) — Übungen: Lektüre Wagnerscher Schriften (2); *SS*: Richard Wagner (Bayreuther Festspiele 1936): Die Gralswerke a) Das Bühnenweihfestspiel Parsifal (2), b) Lohengrin (1), Übungen: Lektüre ausgewählter Schriften Wagners zur Bayreuther Kunst und Weltanschauung (2).
Lektor Prof. Dr. H. Grabner, *WS*: Harmonielehre I und II (je 1) — Kontrapunkt I und II (je 1) — Generalbaßaussetzen und -spielen, Transponieren (1) — Partiturspielen (1); *SS*: Harmonielehre I (1) — Modulation (1) — Kontrapunkt I (zweistimmiger Satz) (1) — Kanon und Fuge (1) — Volksliedbearbeitung, Lied und Motettenkomposition (1) — Partiturspielen (1).
Prof. D. Dr. Clemen, *WS*: Luthers Lieder (1).
Studienrat Kranz, *WS*: Orgelunterricht für Theologen; *SS*: Orgelunterricht.

Marburg. Prof. Dr. H. Stephani, *WS*: Die musikalische Romantik und ihre Ausläufer (2) — Formen der Musik (1) — S: Übungen zur Musik des 19. Jh. — Polyphone Übungen (2) — CM instr. (2) — Chorsingen (Bach) (2) — Orgelunterricht für Fortgeschrittene (2); *SS*: Oper und Musikdrama in geschichtlicher Entwicklung (2) — Entwicklungszüge der Kirchenmusik (2) — S: Übungen zur Geschichte der Oper und des Musikdramas (2) — Kontrapunkt, Kanon, Fuge (1) — CM instr. (2).
Dozent Dr. H. Birtner, *WS*: W. A. Mozart, Gestalt und Werk (2) — Pros: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (1) — S: Übungen zur Oper Glucks (2) — CM voc.: Lechner, Schein, Schütz, Bach (2); *SS*: Die italienische Musik und ihre Bedeutung für die Geschichte der deutschen Musik (2) — Pros: Übungen zur deutschen Musiklehre des 17. Jh. (2) — S: Übungen zur Geschichte der italienischen Musik: Monteverdi (2) — CM voc.: Italienische und deutsche Chormusik des 16. und 17. Jh. (2).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker, *WS*: Die deutschen Klassiker II: Ludwig van Beethoven (3) — Musikalische Schrift- und Stilkunde des 14.—16. Jh. (2) — S: Musikwissenschaftliche Übungen (2); *SS*: Die Grundlagen der deutschen Musik (2) — Geschichte der Sonatenform (mit Übungen) (2) — S: Musikwissenschaftliche Übungen (2).

Prof. Dr. A. Lorenz, *WS*: Der musikalische Aufbau von R. Wagners „Parsifal" (2) — Richard Strauß (2) — Kontrapunkt (1) — Harmonielehre I (2) — Übungen in der harmonischen Analyse für Fortgeschrittene (1); *SS*: Der musikalische Aufbau von R. Wagners „Ring des Nibelungen" (2) — Anton Bruckner (2) — Musikalische Formenlehre (2) — Harmonielehre II (2) — Übungen im doppelten Kontrapunkt und der Formenlehre (1).

Prof. Dr. O. Ursprung, *WS*: Das ältere deutsche Lied (2) — S für Anfänger I (2); *SS*: Choral- und Neumenkunde (2) — S: Übungen für Anfänger II (2).

Prof. Dr. G. Fr. Schmidt, *WS*: Geschichte des deutschen Singspiels und der deutschen Oper bis Mozart (2) — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene (2); *SS*: Führende Meister des begleiteten frühdeutschen Sololiedes (2) — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene (2).

Prof. Dr. K. Huber, *WS*: Ton- und Musikpsychologie (2) — Psychologie des deutschen Volksliedes (2); *SS*: Übungen zur psychologischen Akustik (2).

Münster (W.). Dozent Dr. W. Korte, *WS*: Die Instrumentalmusik des Barock (2) —Beethoven und die deutsche Musik des 19. Jh. (mit Vorführungen und Lichtbildern) (1) — Vors: Repetitorium der allgemeinen Musikgeschichte (1) — S: Übungen zur Geschichte der frühen Instrumentalmusik in Deutschland (2) — CM instr., voc. (je 2); *SS*: Das deutsche Lied und die deutsche Oper des Barock (2) — Pros: Übungen zur Instrumentenkunde und Instrumentation (1) — S: Übungen zur Rhythmik und Metrik der Klassik (2) — CM instr., voc. (je 2).

Beauftragter Dozent Dr. K. Ameln, *WS*: Luthers Kirchenlieder (1) — Praktische Übungen zur musikalischen Gestaltung des evangelischen Gottesdienstes (1) —Kirchenmusikalische Arbeitsgemeinschaft (Akad. Kirchenchor) (2); *SS*: Der Altargesang. Einführung in den liturgischen Gesang, seine Geschichte, Theorie und Praxis (1) — Praktische Übungen im liturgischen Singen und Sprechen (1) — Kirchenmusikalische Arbeitsgemeinschaft (Akad. Kirchenchor) (2).

Lektor Domchordirektor W. Lilie, *WS*: Formenlehre des Gregorianischen Gesanges II (1) — Neumenkunde (1) — Praktische Gesangsübungen (1); *SS*: Geschichte und Theorie des Gregorianischen Gesanges (1) — Die Formen des Gregorianischen Gesanges (1) — Praktische Gesangsübungen (1).

Prag. Deutsche Universität. Prof. Dr. G. Becking, *WS*: Musikgeschichte des Barock I (3) — S: Arbeiten der Teilnehmer und Besprechung neu erschienener Literatur (2) — Pros: Übungen zur Methode der Musikgeschichtschreibung (2) — Vorkurs: Musiktheorie (1) — CM voc., instr. (je 2); *SS*: J. S. Bach und die Musik seiner Zeit (3) — S: Arbeiten der Teilnehmer (2) — Pros: Das musikwissenschaftliche Schrifttum (2) — Vorkurs: Musiktheorie für Musikhistoriker (1) — CM voc., instr. (je 2).

Privatdozent Dr. P. Nettl, *WS* und *SS*: liest nicht.

Lektor Dr. Th. Veidl, *WS*: Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2); *SS*: Harmonielehre ($1^1/_2$) — Kontrapunkt ($1^1/_2$).

Rostock. Doz. Dr. E. Schenk, *WS*: Beethoven (2) — S: Musikästhetik des 18. Jh. (2) — Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2) — CM instr., voc. (je 2); Prof. Dr. E. Schenk, *SS*: Geschichte der Musik des 16. Jh. (2) — Musikinstrumentenkunde (1) — S: Mensuralnotation (2) — Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2) — CM voc., instr. (je 2).

Beauftragter Dozent für Kirchenmusik Dr. E. Mattiesen, *WS*: Bach (1) — Übungen im liturgischen Altarsingen (1) — Orgelspielkursus (1); *SS*: Der evan-

gelische Choral und die Formen seiner musikalischen Bearbeitung (1) — Orgelspielkurs (1).

Stuttgart. Technische Hochschule. Doz. Dr. M. A. Souchay, *WS* und *SS*: R. Wagners Werke (2) — Akad. Orchester (2).

Tübingen. Prof. Dr. E. Fr. Schmid, *WS*: W. A. Mozart und seine Zeit (2) — S: Übungen zur Musikgeschichte Süddeutschlands (2) — Pros: Übungen zur Einführung in Aufgaben und Arbeitsweise der Musikwissenschaft (2) — Akad. Orchester (2) — Akad. Chor (2) — Mit dem Assistenten Dr. K. Fr. Leucht: Harmonielehre I (2), II (1) — Kontrapunkt (Kanon und Fuge) (1); *SS*: Meister und Formen der Instrumentalmusik des 17. Jh. (2) — S: Übungen zur Musikgeschichte Süddeutschlands II (2) — Pros: Übungen zur Einführung in Aufgaben und Arbeitsweise der Musikwissenschaft II (2) — Akad. Orchester (2) — Akad. Chor (2) — Mit dem Assistenten Dr. K. Fr. Leucht: Harmonielehre für Anfänger (2), für Fortgeschrittene (1) — Kontrapunkt I (1).

Wien. Prof. Dr. R. Lach, *WS*: Abriß der Musikgeschichte I (3) — Vergleichende Musikwissenschaft (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — Notationsgeschichtliche Übungen (mit Orel) (2) — Übungen in Bibliographie und Quellenkunde (mit Haas) (1); *SS*: Abriß der Musikgeschichte II (3) — Vergleichende Musikwissenschaft II (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — Gemeinsam mit Orel: Notationsgeschichtliche Übungen für Anfänger (2) — Gemeinsam mit Haas: Übungen in Bibliographie und Quellenkunde (1).

Prof. Dr. A. Orel, *WS*: Das Variationsprinzip in der abendländischen Musik (1) — Die Tonkunst des frühen Mittelalters (2) — Musikgeschichtliche Übungen (neuere Zeit) (2); *SS*: Musikgeschichtliche Übungen (neuere Zeit) (2) — Die Variation als Form (1) — Musikgeschichte der Gotik (2) — Notationsgeschichtliche Übungen (s. Prof. Dr. Lach).

Prof. Dr. R. Haas, *WS*: Musikgeschichte der Barockzeit (2); *SS*: Das deutsche Lied (2) — Übungen in Bibliographie und Quellenkunde (s. Prof. Dr. Lach).

Prof. Dr. E. Wellesz, *WS*: Die Stilprobleme der Oper (1) — Paläographische Übungen zur byzantinischen Musik (2); *SS*: Musikalische Romantik (1) — Einführung in die Musik der Ostkirche (2) — Übungen für byzantinische Kirchenmusik (für Vorgeschrittene) (2).

Privatdozent Dr. L. Nowak, *WS*: Geschichte der Harmonie (1); *SS*: Geschichte der Harmonie (Fortsetzung) (2).

Lektor Dr. W. Tschoepe, *WS*: Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2) — Formenlehre (1) — Vorbereitungskurse; *SS*: Kurse zur Vorbereitung für die Aufnahmeprüfung ins musikwiss. Seminar: Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2) — Formen- und Instrumentationslehre (2).

Lektor Dr. A. Hochstetter, *WS*: Harmonielehre (2) — Formenlehre (1) — Kontrapunkt, strenger Satz (2) — Praktische Übungen in der Harmonielehre (1) — Vorbereitungskurse; *SS*: Vorbereitungskurse: Formenlehre (Forts.) (1) — Harmonielehre (Forts.) (2) — Kontrapunkt (strenger Satz) (Forts.) (2) — Praktische Übungen in der Harmonielehre (1).

Lektor H. Daubrawa, *SS*: Über traditionellen Choral (Theorie und praktische Übungen aus dem Graduale Romanum) (1).

Lektor F. Moser, *SS*: Stimmbildung für den Sologesang (2).

Lektor F. Pawlikowski *SS*: Stimmschulung mit besonderer Rücksichtnahme auf den Chorgesang (2).

Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul, *WS*: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Grundfragen der Musikästhetik (2) — Übungen zur Notenschriftkunde (Mensuralnotation) (2) — CM: Praktische Aufführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik (1); *SS*: Ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte des 17. Jh. (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — CM (1).

Zürich. Prof. Dr. F. Gysi, *WS*: Die Grundelemente der Musik, Einführung in das Wesen der Tonkunst (1) — Erläuterung ausgewählter Tonwerke mit besonderer Berücksichtigung der Zürcher Konzert- und Theatersaison (2) — S: Kolloquium über musikalische Zeitfragen (1); *SS*: Ballettmusik aus vier Jahrhunderten (1) — Beethovens Frühwerke (1) — Puccini (1) — S: Übungen zur musikalischen Stilkunde (1).
Prof. Dr. A. E. Cherbuliez, *WS*: Geschichte der protestantischen Kirchenmusik (1) — Musikalische Formenlehre I (Kontrapunktische Formen) (1) — S: Übungen zur protestantischen Kirchenmusik (1) — Übungen zur Entwicklungsgeschichte der Fuge (1) — CM (2); *SS*: Musikalische Formenlehre II (Freie und zyklische Formen) (1) — Hauptströmungen der europäischen Musik im 19. Jh. (1) — S: Übungen zur Methodik und Didaktik der Schulmusik (1) — Übungen zur Geschichte der Variation (1) — CM (2).

Systematische Musikwissenschaft

Zur Katalogisierung der Phonogramm-Archive

Als sich die Vertreter der vergleichenden Musikwissenschaft zum letzten Male in Paris trafen, stand im Mittelpunkt aller Erörterungen die Frage: Wie können Phonogramme katalogisiert und der Wissenschaft nutzbar gemacht werden? Aus einer Umfrage hatte sich ergeben, daß nicht einmal Zahl und Orte der vorhandenen Archive bekannt waren, geschweige denn die Art der Aufnahme und Aufstellung. Außerdem waren Planung und Zielstellung der Archive grundverschieden. Einige sammelten nur Musik außereuropäischer Völker, andere Volksmusik des eigenen Landes oder benachbarter Bezirke, einige gingen auf die ältere Zeit überhaupt nicht ein, andere wieder wollten auch die jüngste Musik einbeziehen — so gab es überall besondere Auffassungen, die aus irgendeinem örtlichen oder persönlichen Anlaß verschiedenen Richtungen folgten. Um alle diese Bestrebungen einheitlich zusammenzufassen, wurde eine Einigung dahin erzielt, daß man in allen Archiven drei große Gebiete erfassen sollte: einmal die Volksmusik in weitestem Sinne des Wortes (also auch primitive Musik, Hochkulturen und die Musik des eigenen Landes), zum andern die historische Musik, soweit sie in Aufnahmen, die wissenschaftlichen Ansprüchen genügen, festgehalten werden kann, und zum dritten, Aufnahmen zeitgenössischer Musik, die möglichst unter Kontrolle des Autors hergestellt sein sollen.

Für ein solches Archiv, das als notwendige Ergänzung aller Musikbibliotheken gelten sollte, hatte ich das Wort „Musikalische Phonothek" geprägt. Die Phonothek sollte allen musikwissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werden, also neben den Aufnahmen zur vergleichenden Musikwissenschaft auch die historischen Epochen der Musik und moderne Musikaufnahmen sowie unterrichtlich wertvolle, experimentell oder psychologisch-akustisch wichtige Platten umfassen. Auf Grund der Berliner Sammlungen kann es nicht schwer sein, eine solche deutsche musikalische Phonothek aufzubauen. Den Grundstock würden das Phonogramm-Archiv in Dahlem und die Musikaufnahmen des Lautarchives an der Universität bilden, daran müßten sich die Schallplatten der einzelnen Firmen schließen, soweit sie musikalisch und kulturell wichtig sind. Die Abgabe solcher Aufnahmen bereitet bei mechanischer Musik kaum nennenswerte Schwierigkeiten. Deshalb wäre überhaupt das Austauschverfahren, das bisher nur in kleinerem Umfang betrieben wurde, weit auszubauen. Es müßte erreicht werden, daß die Phonothek die Aufnahmen aus den Archiven anderer Länder in 1—2 Abzügen erhielte, um so ein umfassendes Archiv für die gesamte Musikforschung zu organisieren. Heute ist es leider noch so, daß die Musikforschung auf die Zufallssammlung einzelner Archive angewiesen ist, daß der Forscher, der über ein Thema aus der vergleichenden Musikwissenschaft arbeitet, nicht weiß, was andere Orte zu seiner Aufgabe beitragen, ja daß er nicht einmal die Archivorte oder Umfang und ungefähres Sammlungsziel einzelner Archive

kennt. Hier wäre zunächst anzusetzen, um eine Übersicht über die Gesamtlage zu erhalten. Anschließend müßte durch besondere Rückfragen das Material umgrenzt und schließlich auf dem Wege des Austauschs für die Phonothek erworben werden.

Auch für die historische und moderne Abteilung wird der Austausch nötig werden, sobald es sich um typische Aufnahmen anderer Länder handelt. Sonst wird das Material leicht zu erfassen sein und der Forschung dienstbar gemacht werden können.

Eine schwierige Frage wirft die Katalogisierung mechanischer Musik auf. Bei der historischen und modernen Musik wird man sich auf die Bibliotheksaufnahmen stützen können, nicht so bei der vergleichenden Musikwissenschaft. Hier gibt es eine ganze Reihe von Problemen, die sich nicht leicht lösen lassen. Man denke nur an die exotische Musik und die Folklore, an Stamm, Land und völkerkundliche Beziehungen. Soll man vom Sänger und Spieler ausgehen, der oft nicht ortsansässig ist oder aus anderen Bezirken herübergekommen ist, soll man den Text in der Urschrift oder in der oft einzig möglichen phonetischen Umschrift bringen? Soll man das Protokoll der Aufnahme veröffentlichen, die Personalien der Mitwirkenden oder gar bei der Lückenhaftigkeit der Aufzeichnungen auf diese völlig uneinheitlichen Angaben ganz verzichten? Soll man die Instrumente in den Katalog mit einbeziehen? Mit Beschreibung und Tonmessungen? Soll man von der Tonsystematik ausgehen, Angaben über Zeit, Technik, Gelegenheit, Dauer der Aufnahme machen? Fragen über Fragen, die sich nicht beantworten lassen, da oft jede Einheitlichkeit bei den Aufnahmen und der Protokollführung fehlt. Soll schließlich bei den Einzelaufnahmen auch noch die Art des Musikstückes, sei es ein Zaubergesang oder ein Arbeitslied, in Betracht gezogen werden, so wird eine Übertragung der eigentlichen Aufnahmen der Katalogisierung vorangehen müssen. Im ganzen läßt sich vielleicht sagen, daß eine Katalogisierung, die wissenschaftlich gewertet sein will, auf der Übertragung aller Aufnahmen beruhen muß. Erst nach dieser Arbeit kann man sich einem Einteilungsprinzip zuwenden, so wie es Bela Bartók in seinem „Ungarischen Volkslied" (Ungarische Bibliothek I, 2) vorbildlich unternommen hat. Allerdings ist diese auf der melodischen Struktur aufbauende Katalogisierung auf eine typische Musikform und -art beschränkt. Sie wird also immer nur als Untergliederung in Frage kommen und den Idealfall einer systematischen Ordnung darstellen.

Ein Archiv, das die ersten Wünsche seiner Besucher erfüllen will, wird sich zunächst bei der Aufstellung und Katalogisierung der Bestände nach geographischen Gesichtspunkten orientieren und die verschiedenen Erdteile und Länder abteilen müssen. Aber schon bei den Ländern ergeben sich Schwierigkeiten und sie wachsen noch mehr, wenn man zur Kulturkreislehre oder gar zur Stammeskunde weitergeht. Soll man die Primitivkulturen Südasiens und Südamerikas von Südasien und Ozeanien und den Kulturkreis Samoas von Afrika trennen, wie es Marius Schneider in seiner „Geschichte der Mehrstimmigkeit" getan hat? Oder ist es richtiger, die aus Südamerika und Südasien vorhandenen Stücke der Reihe nach aufzuführen ohne Rücksicht auf Primitivität und erworbene Kultur, ohne Hinweis auf tonliche, instrumentelle und rassekundliche Unterschiede? Aus allen bisherigen Einteilungsversuchen wird sich das Richtige wohl erst herausschälen, sobald die Aufnahmen selbst in Übertragungen vorliegen. Dann werden sich völker- und kulturkundliche Einteilungsprinzipien, sprachliche und rassische Gruppen leichter vereinigen lassen, als heute, wo wir immer noch auf gelegentliche Beispiele und Übertragungen angewiesen sind.

Ein erster Versuch der Katalogisierung von Schallplattenaufnahmen liegt in einem Katalog des Instituts für Lautforschung an der Universität Berlin vor[1]. Dies Institut verwahrt die im Weltkrieg von Kriegsgefangenen aufgenommenen Sprechplatten, unter denen sich auch Musikaufnahmen befinden. Die Geschichte des Instituts, die der Herausgeber nur andeutet, setzt mit der Gründung der „Kgl. Phonographischen Kommission des Preußischen Kultusministeriums" im Jahre 1915 ein, die die Aufgabe hatte, in den Kriegsgefangenenlagern Deutschlands Sprachaufnahmen auf Schallplatten herzustellen. An die Spitze der Kommission trat als Präsident Prof. Carl Stumpf, der alle Geschäfte des Vorsitzenden zu übernehmen hatte. Da Stumpf die musikalischen Interessen naturgemäß auch berücksichtigt wissen wollte, berief er

---

[1] Lieder der Völker. Die Musikplatten des Instituts für Lautforschung an der Universität Berlin. Katalog und Einführung. Herausgegeben vom Institut für Lautforschung an der Universität Berlin von F. Bose. VIII u. 161 S. Max Hesses Verlag, Berlin [1936].

mich als musikalischen Sachverständigen und Mitarbeiter in die Kommission. Das geschah allerdings erst nach meiner Rückkehr aus dem Felde. Von nun an wurden überhaupt erst musikalische Aufnahmen systematisch gemacht. Mit einem Edison-Apparat nahm ich mehr als 1000 Walzen auf und wählte einige Stücke daraus zur Aufnahme auf Schallplatten aus. Sämtliche Aufnahmen musikalischer Natur, auch die der heutigen Lautabteilung, sind also unter meiner Mitwirkung aufgenommen worden. Ich erwähne das, weil der Herausgeber hierüber offenbar nicht genau unterrichtet ist und daher auch die Verbindung der Aufnahmen untereinander nicht berücksichtigt.

Die Aufnahmen des Lautinstitutes bilden also nur einen Teil, und zwar den geringeren der gesamten Musikaufnahmen. Dafür ein Beispiel: Auf S. 53 des Katalogs wird von den „leider nicht sehr zahlreichen Platten mit griechischer Musik" gesprochen (es sind im ganzen 13). Diese finden aber ihre Ergänzung in beinahe 100 Aufnahmen, die gleichzeitig gemacht wurden und mit allen näheren Angaben im Phonogramm-Archiv des Völkerkunde-Museums in Dahlem liegen. Zum Teil bringen die Phonogramme die notwendigen Ergänzungen, Teilaufnahmen, Varianten, ja auch den gesamten Liederschatz des einzelnen Sängers. Davon wird aber nichts in dem Katalog vermerkt, überhaupt wird die ganze Sammlung im Phonogramm-Archiv, die doch am gleichen Ort und von der gleichen Kommission aufgenommen wurde, nicht erwähnt. Alle Musikplatten des Lautarchivs, ohne jede Ausnahme, erhalten ihre Ergänzung und oft überhaupt erst ihre innere Berechtigung in der Sammlung des Phonogramm-Archivs. Warum ist es nicht möglich gewesen, diese Zusammenhänge zu erwähnen und damit dem Benutzer des Katalogs einen Hinweis von unendlich wichtiger Bedeutung zu geben?

Die Zusammenarbeit mit dem Phonogramm-Archiv hätte dem Herausgeber aber auch große Mühe erspart. Er klagt darüber, daß die Platten oft nur den Vermerk tragen: „Tatarisches Lied" und daß er sich mit Hilfe vieler Lektoren und Universitätslehrer, von denen übrigens nur einer bei den Aufnahmen mit dabei war, die Liedinhalte und -anhänge beschaffen konnte. Einfacher wäre es gewesen, die Angaben beim Phonogramm-Archiv zu erfragen, wo sie wohl zum großen Teil in Verbindung mit den Parallelaufnahmen und dem Aufnehmer zu erreichen waren. Was bei dieser Sachlage für jeden Fernerstehenden unverständlich bleibt, ist die Zerreißung zusammengehöriger Teile und ihre Verwaltung an zwei verschiedenen staatlichen Stellen (Phonogramm-Archiv und Laut-Institut). Sollte es nicht möglich sein, beide Abteilungen zusammenzulegen, um dem Musikforscher die Arbeit zu erleichtern? Wir erstreben eine Phonothek, die alle Aufnahmen der verschiedenen Länder vereinen soll, und haben in Berlin zwei Musikarchive, von denen das eine nur eine Ergänzung des anderen bedeutet, an zwei verschiedenen Stellen unter verschiedener Leitung.

Nach dem Kriege hat das Lautinstitut sich im wesentlichen der europäischen Volksmusik zugewandt und vor allem in Irland, Deutsch-Lothringen, Lothringen und der Schweiz eigene Aufnahmen gemacht. Auch hier wäre eine Zusammenarbeit mit München anzuraten, da die Volksliedsammlung mit Schallplatten auch von dort in Angriff genommen wird. Überhaupt scheint es an der Zeit, alle diese zum Teil gleichgerichteten Bestrebungen im Institut für Musikforschung aufzufangen und einheitlich zusammenzufassen. Ein Musikforscher weiß heute kaum noch, an welche Stellen er sich wenden muß und wo für ihn geeignetes Material aufbewahrt wird.

Der Katalog des Lautinstitutes hält sich an die naheliegendste geographische Einteilung, also an die Erdteile und ihre Gruppierung, z. B. Asien: Türkei, Afghanistan, Indien, Tibet, Annam, Korea, Japan oder Afrika: Nordafrika, Westafrika, Inneres Westafrika, Ostafrika, Südafrika, Madagaskar. Das kann für die erste äußere Aufstellung hinreichen, aber nicht für eine Ordnung, die nach musikalischen Gesichtspunkten auch Völker-, Kultur- und Rassenkunde für ihre Arbeit verwerten möchte. Die einzelnen Platten tragen ihre Signatur und werden im Katalog mit Textanhang (zum Teil auch mit Übersetzung) und Bezeichnung aufgeführt. Die nach dem Gehör mitgeteilten Besetzungen bedürfen zum Teil der Ergänzung. Die Angabe „Flöte" oder „Streichorchester" und ähnliches hätte sich verbessern oder genauer bringen lassen, wenn der Herausgeber die Aufnahmen des Phonogramm-Archivs mit herangezogen hätte. Dort sind die Instrumente zum Teil einzeln aufgenommen, gemessen und beschrieben. Da die Laut-Sammlung nicht übermäßig groß ist, hätte sich vielleicht auch eine laufende Nummerierung neben der Signatur empfohlen.

Dem Katalog hat der Herausgeber Fritz Bose eine Einführung vorausgeschickt, die sich an weitere Kreise wendet und über Instrumente und Tonsysteme bis zur Musikauffassung und zum

Musikgebrauch in kurzen Charakteristiken führt. Auch kleine Abschnitte über die verschiedenen Aufnahmen, ihren Wert und ihre Bedeutung, führen in Eigenart und Wesen der Musikplatten ein. Sie würden an Bedeutung gewinnen, wenn ihnen die ergänzenden Aufnahmen des Phonogramm-Archivs einen größeren Kreis von Musikstücken erschlossen hätten. Für Fernerstehende hätte sich auch ein umfangreicheres Literaturverzeichnis, als es auf S. VI zu finden ist, anführen lassen. Man vermißt vor allem die Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft und auch Arbeiten, auf die sich der Verfasser in der Einleitung stützt. Im ganzen sind alle Musikforscher für den Katalog, der die eigenen Studien zweckmäßig zu unterstützen vermag, dankbar. Nur sollten sachlich und wissenschaftlich notwendige Feststellungen, Hinweise und Anmerkungen auf ergänzende und wichtige Bestände an benachbarter Stelle weder vergessen noch unterdrückt werden.

Georg Schünemann

Mitteilungen

Staatliches Institut für deutsche Musikforschung

Seit dem 1. Januar 1936 werden im Auftrage des Instituts die Bücher, Schriften und Aufsätze zur Musik aus allen Kulturländern laufend verzeichnet, ebenso die Neudrucke älterer Musik bis um 1800 und die Ausgaben wissenschaftlichen Charakters von Werken des 19. und 20. Jahrhunderts.

Die Buch- und Aufsatzbibliographie erscheint in zwei halbjährlichen Lieferungen, herausgegeben von Dr. Kurt Taut–Leipzig, das Verzeichnis der Neudrucke jährlich einmal, herausgegeben von Dr. Walter Lott–Leipzig. Die erste Lieferung der Bibliographie mit dem Bericht über das erste Halbjahr 1936 wird im Oktober ds. Js. ausgegeben, der erste Band des Neudruckverzeichnisses (für das Jahr 1936) im April 1937. Beide Werke erscheinen im Verlag Friedrich Hofmeister–Leipzig. Die Bezugsbedingungen werden demnächst bekanntgegeben. Mitglieder der DGMW erhalten beide zu bedeutend ermäßigtem Preise.

Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft

Ortsgruppe Berlin

In der März-Sitzung sprach Dr. Siegfried Anheißer über seine neuen Mozart-Übertragungen, die in diesem Jahr bereits an 30 Bühnen erprobt wurden. Ausgehend von den Schwierigkeiten einer wörtlichen Übersetzung, gab er eine durch Schallplatte und Lichtbild anregend belebte Einführung in alte und neue Übertragungsmethoden. Er hält bei seiner Arbeit die Versmaße des Urtextes ein und versucht sogar die Vokalitäten beizubehalten. Seine Übersetzungen schließen enger als die alten an das italienische Original an und beseitigen viele unglückliche Wendungen und überflüssige Bilder. Natürlich ist es nicht leicht, an Stelle lange vertrauter Verse zu singen: „Wirst nicht mehr als ein lockerer Vogel listig spähen durch Hecken und Lauben“ oder „Bald faßt mich's kalt an, bald glühend heiß, und nun schon wieder werd ich zu Eis“. Auch volkstümlich gewordene Wendungen wie etwa „Reich mir die Hand, mein Leben“ werden sich schwer durch „Dort sollst du mir gehören“ ersetzen lassen. Aber Anheißer übernimmt auch manches geläufige Bild und Wort und vor allem überträgt er den rechten Sinn und merzt unmögliche Dinge wie Zerlinas „Schmäle, tobe, lieber Junge“ (Batti, batti, o bel Masetto) aus, wofür einfach gesagt wird „Schlag nur, schlage mein Masetto“. Die Übersetzungen Anheißers bedeuten ohne Frage eine wesentliche und bedeutsame Verbesserung und auch eine notwendige Richtigstellung vieler Fehlübersetzungen. Der Vortrag brachte eine große Reihe überzeugender Gegenüberstellungen und auch Musikbeispiele, die unmittelbar durch die neuen Textworte wirkten.

Dr. H. Wünsch hatte für die April-Sitzung das Thema gewählt: „Das serbische Heldenlied“. Die Frage, wie die in die Hunderte von Versen zählenden Heldenlieder musikalisch-rezitatorisch gestaltet wurden, läßt sich, wie Dr. Wünsch ausführte, nur durch Vergleiche mit einer noch

in der Gegenwart lebenden Epenkunst lösen. Für uns am leichtesten erreichbar sind die Heldensänger im Balkan, wo sich die epische Kunst am reinsten in den montenegrinisch-dinarischen Alpen erhalten hat. Historisch läßt sich der südslawische Heldengesang bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts zurückverfolgen. Er bekam seinen Inhalt durch die Niederlage der Südslawen in der Schlacht am Amselfelde und die folgende Unterdrückung durch die staatliche Ordnung der Türkenherrschaft. Die ursprünglichen Rhapsoden, die Hayduken und Uskoken waren Männer, die das Joch der Fremdherrschaft nicht ertragen konnten und aus den Bergen und Wäldern Ausfälle gegen die Türken unternahmen. Die Wiege des südslawischen Heldengesanges lag in der Ebene des Vardar- und Moravatales, von wo sich die Kunst peripherisch ausbreitete. Restbestände dieser Kunst finden sich heute nur noch in den Berg- und Waldgebieten des Balkan; überall, wo geregelte Lebensverhältnisse vorherrschen, ist sie ausgestorben. So ist der Heldengesang im Geburtsland selbst und bei den Tieflandbauern nicht mehr lebendig. Bei den Hirten des Gebirges findet sich der Gesang in verschiedenen Formen, die musikwissenschaftlich sehr interessant sind und Rückschlüsse auf die Kunst des frühen Mittelalters zulassen. Am besten hat sich der südslawische Epengesang in Montenegro und der angrenzenden Herzegowina erhalten. Die Rhapsoden dieser Landschaft begleiten ihren Gesang mit der Gusle, weshalb man sie auch Guslaren nennt. In einfacher Weise verwendet der Guslar die Töne, die er aus einer natürlichen, den physiologischen Bedingungen der Hand entsprechenden Fingertechnik erhält. Das Instrument dient ihm zum Tonhalten und bietet ein Tonmaterial, das seine Ordnung in einem besonderen Tonsystem erhält. Die einzelnen Tonstufen stehen miteinander in funktioneller Beziehung und ergeben mit einer besonders gearteten Stimmgebung die Grundlagen der Epentechnik. Wir haben hier den Rest einer alten und bedeutenden Improvisationskunst unverfälscht in Europa erhalten. Allerdings dürfte der südslawische Heldengesang bald aussterben: der Balkan, der bis in die Gegenwart Güter aus jener Zeit bewahrt hat, da die Kultur vom Orient zum Okzident vorüberflutete, wird heute von einer rücklaufenden Welle überschwemmt. An diese Ausführungen, die durch ein grammophonisch aufgenommenes Heldenlied und durch Beispiele auf der Gusle ergänzt wurden, schloß sich eine Aussprache, die das Problem des serbischen Tonsystems und die Gegensätzlichkeit von Akzent- und Konzentgesang behandelte. G. Sch.

*

Professor Dr. Joseph Müller-Blattau ist zum ordentlichen Professor der Musikwissenschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a. M., Dozent Dr. Erich Schenk zum nichtbeamteten außerordentlichen Professor an der Universität Rostock ernannt worden.

Professor Dr. Walter Vetter wurde beauftragt, das Fach der Musikwissenschaft an der Universität Greifswald in Vorlesungen und Übungen zu vertreten.

*

Die Sektion IIIb (Musik) der Deutschen Akademie (München 8, Maximilianeum) bereitet ein „Verzeichnis der Neudrucke älterer Musikwerke" vor, das eine Ergänzung zu den Verzeichnissen Robert Eitners bilden soll. Sie bittet, diese für die Musikforschung wie für den täglichen Gebrauch wichtige Arbeit durch die Einsendung von Katalogen praktischer Musik und Buchanzeigen musikwissenschaftlicher Art zu fördern.

Schriftleiter: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts
für deutsche Musikforschung
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Jahrgang 18 der Zeitschrift für Musikwissenschaft

1. Jahrgang 1936 Heft 3

Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten im Osten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts

Von Gerhard Pietzsch, Dresden

Neuere Forschungen haben gezeigt, daß im mittelalterlichen Erziehungs- und Bildungswesen der Unterricht sowohl in der „musica practica" wie in der „musica theorica" eine zentrale Stellung eingenommen hat. Trotzdem ist bisher der Pflege der Musik und Musiktheorie an den Universitäten, also an den repräsentativen Bildungsstätten des hohen und späten Mittelalters, noch wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. Von fachwissenschaftlichen Arbeiten sind hier lediglich die kleinen Studien von P. Wagner, A. Pirro und E. J. Dent zu nennen[1], doch geben sie kaum mehr als einen ersten, ziemlich kursorischen Überblick. Das Problem ist noch nicht gesehen, die entscheidenden Fragen sind noch nicht gestellt. Will man sich dazu einen Weg bahnen, so ist man noch immer auf die einschlägige historische, pädagogische und theologische Literatur angewiesen, da auch die bekannten Gesamtdarstellungen des akademischen Unterrichtswesens die uns interessierende Frage nur im Vorübergehen und konventionell behandeln.

[1] P. Wagner, Universität u. Musikwissenschaft, Leipzig 1921; A. Pirro, L'enseignement de la musique aux universités françaises, in: Mitteil. d. Internat. Ges. f. Musikwiss. II (1930), Heft 1/2; E. J. Dent, The scientific study of music in England, ebenda, Heft 3. — Außerdem enthält Material zur Pflege der Musik an der Universität Greifswald die Schrift „Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit" von Hans Engel, Greifswald 1929, S. 9 f. Kürzlich habe ich eine Studie über „Die Universität Prag und ihre Vorbilder" in den Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, Jg. 73, Heft 1—4 veröffentlicht. Da diese Veröffentlichung für die deutschen Wissenschaftler sehr entlegen ist, habe ich im Einverständnis mit der Schriftleitung sowohl einiges quellenkundliche Material wie Grundsätzliches der Darstellung in die vorliegende Studie übernommen.

Auf die Ursachen, die zur Vernachlässigung dieser Seite des musikwissenschaftlichen Arbeitsbereiches geführt haben, habe ich bereits wiederholt hingewiesen. Wenn auch heute die Meinung, daß der Musikunterricht im Mittelalter, insbesondere der wissenschaftliche Unterricht an den Universitäten, in keiner lebendigen Beziehung zur Musikübung seiner Zeit gestanden hat und infolgedessen seine Erforschung weder für die Erkenntnis der musikalischen noch der geistigen Gesamtlage aufschlußreich ist, nur noch von einigen wenigen Musikwissenschaftlern ernsthaft vertreten wird, so war doch andererseits das in der Nachkriegszeit neuerwachte Interesse an Fragen der Musikerziehung vorwiegend von Pädagogen getragen, denen es um eine Reform des Unterrichtswesens ging. So waren von vornherein ihre Forschungen eng begrenzt. Sie waren auf die Erforschung des Musikunterrichtes in den verschiedenen mittelalterlichen Schultypen und deren Anteil an der musikalischen Erziehung der Jugend gerichtet. Übersehen aber wurden dabei die ehemals so engen Beziehungen von Schule und „hoher Schule".

Die Tatsache, daß die mittelalterliche Universität auch nur eine „Schule" ist, allerdings mit besonderen Privilegien ausgestattet, ist von entscheidender Bedeutung. Den verschiedenen Seinsschichten eines Dinges, in unserem Fall den verschiedenen Seinsschichten des Musikalischen, die im Wissenschaftssystem einander graduell zugeordnet sind, entspricht nämlich genau die äußere und innere Gliederung des Unterrichtswesens mit ihrer graduellen Ordnung der verschiedenen Schultypen. In der bewußten, planmäßigen Gründung der ersten (deutschen) Universitäten wurde der äußere Aufbau des mittelalterlichen Unterrichtswesens vollendet; in ihm fand die geistige Hierarchie ihren sichtbaren Ausdruck im staatlichen Leben. Dann aber ist es auch selbstverständlich, daß sich eine Geschichte der Musikerziehung im Mittelalter und in der Renaissance nicht auf die Darstellung des Unterrichts in der Schule oder der Universität beschränken darf, sondern stets die gesamte Organisation mit all ihren Verästelungen erfassen muß.

Davon sind wir allerdings noch weit entfernt. Wir besitzen weder eine umfassende Darstellung der Bedeutung unserer Disziplin als eines wissenschaftlichen Unterrichtsfaches im Mittelalter noch irgendwelche Untersuchungen zur Methodik dieses Unterrichtes[1]. Sogar unsere Vorarbeiten dazu sind trotz des „beachtenswerten musikwissenschaftlichen Mediaevalismus" der Nachkriegszeit im Verhältnis zu anderen Disziplinen reichlich weit zurückgeblieben. Außer dem viel besprochenen „Corpus scriptorum" fehlen uns vor allem Quellenstudien zur Pflege der Musik und Musiktheorie an den einzelnen Universitäten, zu Lehrenden und Lernenden und ihrer akademischen Laufbahn.

Hier vorzuarbeiten, Material herbeizuschaffen, es übersichtlich anzuordnen, durch gelegentliche Exkurse die Problematik und den Aufgabenkreis sichtbar zu machen, ist die Absicht der vorliegenden Studie, die uns etwa bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts führt, d. h. bis in die Zeit, in der sich, gegenüber dem Mittelalter, ein grundlegender Wandel des Musikbegriffes und damit der Stellung

[1] Für die frühere Zeit vgl. außer meinen „Studien zur Gesch. d. Musiktheorie im Mittelalter I und II" die einschlägigen Schriften von L. Schrade.

der Musik im Unterrichtswesen überhaupt vollzieht. Absichtlich wurden dabei die Universitäten im Ostraum des deutschen Landes zuerst behandelt: Prag, Krakau und Wien, obwohl gegenwärtig gerade hier die Arbeitsbedingungen sowohl im Allgemeinen als im Besonderen durch den Mangel an gedruckten Quellen zur Universitätsgeschichte — nur Krakau macht davon eine Ausnahme — sehr ungünstig sind. Aber außer der Tatsache, daß wir es hier im Gegensatz zu den älteren Universitäten in Frankreich und Italien mit „gegründeten" Lehranstalten zu tun haben, und außer rein fachlichen Interessen beanspruchen schon deshalb diese Gründungen unsere größte Aufmerksamkeit, weil sie uns wie keine anderen ein eindringliches Bild von der deutschen Aufbauarbeit und von der Bedeutung deutscher Kultur und Kunst für das geistige Leben Mitteleuropas im 15. und 16. Jahrhundert geben und zugleich mit erschütternder Deutlichkeit vor Augen führen können, was wir später durch Uneinigkeit und kurzsichtige Kulturpolitik selbst preisgegeben haben.

Selbstverständlich bin ich mir darüber im klaren, daß einem Einzigen nie ganz die Bewältigung dieses ungeheuer umfangreichen Gebietes gelingen wird, daß vor allem in den quellenkundlichen Beiträgen nie die Vollständigkeit erreicht werden wird, die wünschenswert erscheint, und insbesondere die Unmöglichkeit, an Ort und Stelle archivalische Studien zu treiben, empfindliche Lücken entstehen läßt. Wenn ich es trotzdem wage, das gesammelte Material zu veröffentlichen, so geschieht es in der Erwägung, daß diese wertvollen Notizen, obschon meist irgendwo einmal im Druck veröffentlicht, doch an so entlegenen Stellen mitgeteilt wurden, daß sie der musikwissenschaftlichen Forschung so gut wie unbekannt geblieben, jedenfalls von ihr aber noch nicht ausgewertet worden sind. Zudem hoffe ich, dadurch andere Forscher, die unter günstigeren Arbeitsbedingungen arbeiten können, anzuregen, nunmehr von diesen gesicherten Ergebnissen aus an die Erforschung der mir unzugänglich gebliebenen Archivalien zu gehen und dadurch die Grundlage für eine umfassende Geschichte der Musikerziehung im Mittelalter und der Renaissance zu schaffen.

*

Zunächst ein Wort zur Anlage der Studie und den Quellen im allgemeinen! Ich habe an anderer Stelle zu zeigen versucht, daß die Prolegomena der mittelalterlichen Musiktraktate eine unschätzbare Quelle für die Erforschung der mittelalterlichen Musikanschauung darstellen und daß eine eingehende Untersuchung der vielen, seit dem Altertum anscheinend traditionell weitergeführten musiktheoretischen Begriffe ganz Wesenhaftes des mittelalterlichen Musikbegriffes aufzuzeigen vermag[1]. Nur von hier aus, unter Berücksichtigung ihrer propädeutischen Aufgabe innerhalb des mittelalterlichen Bildungsideales, kann man die zentrale Stellung der Musik im Wissenschaftssystem jener Zeit erfassen. Da aber dieses Wissenschaftssystem, nachdem die Domschulen der Universität in irgendeiner Weise eingegliedert waren, im Lehrbetrieb der Universität seine Verkörperung fand, wird man die feinen Abwandlungen, die der mittelalterliche Musikbegriff innerhalb einzelner „Schulen" und Generationen erlitten hat, die Arbeitsweise des

[1] Vgl. meine „Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter I und II".

mittelalterlichen Theoretikers, das Verhältnis von auctoritas und ratio, die Einwirkung des Humanismus auf die mittelalterliche Musiktheorie u. a. m. nur auf Grund einer ins einzelne gehenden Kenntnis des Musikunterrichtes an den Universitäten jener Zeit verfolgen können. Das heißt aber, daß wir uns nicht, wie dies bisher geschehen ist, mit der Feststellung begnügen dürfen, daß an einer Universität über Musik gelesen worden ist und der Nachweis des Besuches dieser Vorlesung für die Erlangung der Würde eines Baccalaureus oder Magisters notwendig war. Es muß vielmehr an möglichst vielen Einzelfällen nachgewiesen werden, daß der Unterricht wirklich stattgefunden[1], wer ihn erteilt und wer daran teilgenommen hat; ferner, wo er abgehalten und was in jedem einzelnen Falle behandelt worden ist. Die Beachtung dieses letzten Punktes ist deshalb besonders wichtig, weil ein Blick über die Traktate, die an Universitäten entstanden sind, lehrt, daß oftmals Materien behandelt worden sind, die streng genommen nicht den Prüfungsbestimmungen entsprachen[2]. Wie diese Tatsache, die bis jetzt unbeachtet blieb, zu erklären ist, werde ich später zu zeigen versuchen. Aus diesem Grund und auf Grund von Erfahrungen, die ich während langer Vorarbeiten sammeln konnte, bin ich auch der Meinung, daß man hinsichtlich der Quellenstudien zur Personalgeschichte von vornherein nicht zu engherzig verfahren darf. So lange z. B. der Aufgabenkreis der Kantoren an den Kathedralkirchen und Kathedralschulen nicht eindeutig festgestellt worden ist — und das ist durchaus noch nicht überall der Fall — wird man gut tun, alle die Namen der in die Matrikel eingetragenen Lehrenden und Lernenden, die als Kantoren bezeichnet werden, zunächst einmal zu registrieren, selbst auf die Gefahr hin, daß dabei der eine oder andere erfaßt wird, der diese Bezeichnung nur als Dignitär führte und gar keine Beziehungen zur Musikübung hatte.

Aus alledem ergibt sich also, daß die Statuten, Matrikel, Vorlesungsverzeichnisse und Listen der Graduierten sowie die erhaltenen Kollegnachschriften in erster Linie herangezogen werden müssen und von größter Wichtigkeit sind. Doch müssen neben ihnen auch die musiktheoretischen Lehrbücher berücksichtigt werden, die den Vorleseungn zugrunde gelegt wurden und im Besitze der Universität waren. Sind sie nicht mehr erhalten, so müssen wir uns wenigstens an Hand alter Kataloge und Schenkungsverzeichnisse ein Bild von dem früheren Bestand an musiktheoretischer Literatur zu machen versuchen. Ergänzend treten hierzu Aufzeichnungen, die eine mehr persönliche Note tragen, die Acta rectoralia, Lebensbeschreibungen, Stadtbeschreibungen, Chroniken u. dgl. m. Zuletzt sei einer Art von Quellen gedacht, die für unsere Zwecke noch sehr wenig ausgenutzt worden sind, die Statuten, Protokolle und Urkundenbücher der Domkapitel. Von allen Mitgliedern eines Domkapitels, soweit diese nicht adeliger Herkunft waren und in vielen Fällen

[1] Das war durchaus nicht immer der Fall! So heißt es z. B. in Basel bei den „Lectiones pro gradu magisterii" (1465 und 1492) charakteristischerweise „item musica si legantur". Auch die Vorlesungsverzeichnisse der Universität Leipzig zeigen trotz der Prüfungsbestimmungen nicht immer Musikvorlesungen an.

[2] So z. B. die Musiktraktate eines M. Keinspeck, B. Prasberger, U. Burchardi, S. Felsztin, Listenius u. a.

selbst dann, wurde nämlich etwa seit der Wende des 14. Jahrhunderts der Nachweis eines mehrjährigen Universitätsstudiums gefordert. Da nun das Amt des Kantors um diese Zeit fast an allen Domkirchen eine Dignität, der Kantor mithin ein Domherr war, so würde sich die Aufstellung von Kantorenlisten der betreffenden Kirchen sehr verlohnen. Bei dem allerdings etwas mühsamen Vergleich dieser Listen mit den Matrikeln wird man dann überraschend reichhaltiges Material zur Personalgeschichte zutage fördern können. Das gleiche gilt für den rector oder magister scholarium der mit diesen Kirchen verbundenen Schulen. Hatte dieser doch ursprünglich seine Schüler in allen Disziplinen, also auch in Musik und Musiktheorie zu unterrichten und mit ihnen sogar im Gottesdienst die liturgischen Gesänge auszuführen[1]. Die Reihenfolge dieser Rektoren an den verschiedenen Domschulen festzustellen und mit den Matrikeln zu vergleichen, wäre deshalb ebenfalls eine sehr notwendige Arbeit. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts wären dann außerdem die Namen der Rektoren und Kantoren der größeren lateinischen Stadtschulen zu berücksichtigen und im 16. Jahrhundert die Ordiniertenbücher der protestantischen Geistlichkeit einzusehen, da letztere bekanntlich sehr oft zwischen dem Kantoren- und Pfarramt wechselten[2]. Zu beachten sind schließlich auch die Mitgliederverzeichnisse der geistlichen und weltlichen Hofkapellen, da nicht nur die mutierenden Sängerknaben meistens ein Stipendium an der Universität ihres Landesherren erhielten, sondern die Kapellsänger selbst fast immer in die Matrikel der Artistenfakultät eingeschrieben waren[3].

*

Wenden wir uns nunmehr den Universitäten Prag, Krakau und Wien selbst zu! Ich hatte weiter oben darauf aufmerksam gemacht, daß diese Universitäten im Gegensatz zu den noch älteren französischen, englischen und italienischen Universitäten „gegründet" worden sind. Das ist sowohl für die Organisation als die Beurteilung der Quellenüberlieferung wichtig, die dadurch in ein neues Licht gerückt wird, daß diese Universitäten eben bereits „Vorbilder" hatten. Besonders deutlich wird das an Prag.

In einem Prager Fakultätsbeschluß vom Jahre 1367 heißt es: „. . . quod quivis magistrorum poterit super quolibet libro de facultate artium propria dicta dare, per se vel per alium pronuntiando, poteritque scripta et dicta aliorum per se vel per alium pronuntiare, dummodo sint ab aliquo vel aliquibus famosis de universitate Pragensi, Parisiensi, vel Oxoniensi magistro vel magistris compilata, et dummodo ista antea fideliter correxerit, et pronuntiatorem assumserit idoneum et valentem"[4]. Paris und Oxford galten demnach als vorbildlich, wie ja auch hinsichtlich der Organisation Paris als Muster nachgeahmt wurde. Das ist nicht nur deshalb wichtig, weil England und Frankreich etwa seit dem 12. Jahrhundert hinsichtlich der Pflege der Musik und Musiktheorie unbestritten die Führung

---

[1] Vgl. dazu die Verhältnisse an der Thomasschule zu Leipzig!

[2] Das trifft besonders für die mitteldeutschen, sächsisch-thüringischen Gebiete zu.

[3] Vgl. dazu die Matrikel der Universitäten Krakau, Wien, Heidelberg, Wittenberg, Königsberg u. a.!

[4] Monumenta hist. univ. Carolo-Ferdinandeae Pragensis I, 1, 13 (künftig abgekürzt MP).

übernommen hatten und infolgedessen hier an der ersten deutschen Universität der Boden für die Auseinandersetzung zwischen westlichem Kunstgeist und deutscher Kunstauffassung vorbereitet wurde, sondern es werden uns dadurch auch wertvolle Einblicke und Rückschlüsse auf den Lehrbetrieb ermöglicht.

Trotz vieler Einzelheiten sind wir nämlich über die Pflege der Musik und Musiktheorie an der Universität Paris noch recht schlecht unterrichtet, da es uns an Quellen fehlt. Wir wissen nur, daß die vor 1366 gültigen Verordnungen für die Zulassung zum examen magistrandi die Bestimmung enthielten, der Kandidat habe eine Anzahl Vorlesungen über die mathematischen Wissenschaften zu hören[1], und daß diese Vorschrift bei den Reformen der Statuten im Jahre 1366 und 1452 wiederholt wurde[2]. Hieraus könnte man schließen, daß Vorlesungen über Musik für diejenigen stattgefunden haben, die bereits das Baccalaureatsexamen abgelegt hatten und nun die Lizenz erlangen wollten. Allerdings muß dabei der Zusatz beachtet werden: „... istud per facultatem sic est interpretatum, quod sufficit audivisse unum librum mathematice, sicut tractatum de sphera, et alium librum actu audire cum spe audiendi usque ad finem sine fraude“[3]. Demnach scheint die Wahl freigestellt und der Besuch von Musikvorlesungen „pro gradu magisterii“ nicht unbedingt erforderlich gewesen zu sein. Entscheiden können wir diese Frage auf Grund des vorliegenden Materiales nicht, zumal uns auch die Forschungen zur Personalgeschichte nicht wesentlich weiterhelfen. Wir wissen zwar, daß in der fraglichen Zeit dort hervorragende Musiktheoretiker studiert und gelehrt haben, daß sie aber an der Universität Vorlesungen über Musik gehalten haben, wissen wir zuverlässig nur von Johannes de Muris. Wir wissen auch, daß Johannes de Garlandia dort über Musik gelesen hat und vermuten es weiter von Hieronymus de Moravia, aber ob beide wirklich an der Universität oder nicht vielmehr an einer anderen Schule gelehrt haben — darauf scheint mir bei den Garlandia-Handschriften der Zusatz „in nostra scola musicali“ (vgl. Coussemaker I, p. X) und bei Hieronymus de Moravia der Charakter der Abhandlung zu deuten —, das ist vorläufig noch nicht mit Sicherheit zu sagen. Mehr jedoch wissen wir von Paris und übrigens auch von Oxford nicht. Wenn aber auf Grund der Prager Bestimmungen, auf die ich sogleich zu sprechen kommen werde, ein Rückschluß erlaubt ist, und er erscheint mir bei den erwähnten engen Beziehungen durchaus gerechtfertigt, so galt auch in Paris die Bestimmung, daß Musik „pro gradu magisterii“ gehört werden mußte und sogar zu den „lectiones ordinariae“ zählte.

Warum aber sind wir über diese frühe Zeit der Pariser Universität im Verhältnis zu Prag und anderen Universitäten so schlecht unterrichtet? Diese Frage scheint mir wenigstens noch kurz berührt werden zu müssen, da man hier leicht von unrichtigen Voraussetzungen ausgehen kann. Meistens glaubt man in einem solchen Fall den Verlust von Handschriften bedauern zu müssen oder hofft zum

---

[1] Ch. Thurot, De l'organisation dans l'enseignement dans l'université de Paris au moyen-âge, Paris 1850, S. 51.

[2] Ebenda S. 51/52.

[3] Ebenda S. 51.

mindesten, daß sie doch noch einmal gefunden werden. Selbstverständlich ist das möglich. Aber mir scheint eine andere Annahme wahrscheinlicher. Wir wissen, daß die Universität Paris nicht gegründet worden ist, vielmehr sich allmählich aus bereits bestehenden Lehrgemeinschaften zu einem „studium generale" geformt hat und von jenen Professoren gebildet wurde, die auf der Seine-Insel in Abhängigkeit vom Kanzler der Kathedrale ihr Lehramt ausübten[1]. Diese Tatsache macht es verständlich, daß sich ihr Bildungsideal von dem bisherigen enzyklopädischen Wissenschaftsideal, wie es sich auch andernorts an den Domschulen durchgesetzt hatte, nicht wesentlich unterschied. Zudem war ja der Zusammenschluß von Lehrern und Schülern zu einer selbständigen Lehrgemeinschaft innerhalb der Stadtgemeinde vor allem aus organisatorischen Gründen und zur Wahrung bestimmter Interessen erfolgt. Schon der Name „studium generale" oder „privilegiatum" zeigt an, daß eine solche Lehrgemeinschaft Rechte (Privilegien) besaß, die andere Schulen nicht hatten; so besonders das Recht, akademische Grade zu erteilen, mit denen später das „jus ubique docendi" verbunden wurde. Die Stellung und Bedeutung der einzelnen Lehrfächer aber, in unserem Falle der Musik blieb dabei zunächst die gleiche, die sie bisher im enzyklopädischen Wissenschaftsbetrieb einnahmen. Aus diesem Traditionszusammenhang scheint es sich mir zu erklären, warum uns aus der frühesten Zeit der Universität Paris keine Bestimmungen erhalten sind, die, wie dies später geschah, den Studiengang bis ins einzelne festlegten; d. h. warum wir keine Angaben über die Dauer der Vorlesungen, Umfang, Honorar, die zugrundegelegten Bücher usw. haben. Denn solange noch Lehrer und Schüler die Gemeinschaft bildeten, die diesen unmittelbaren Zusammenhang aus eigenem Erleben kannten, war dies nicht notwendig, da in dieser Hinsicht die bisherigen Gepflogenheiten beibehalten wurden. Erst nach dem Absterben dieser Generation und dem gleichbleibenden starken Zuzug fremder Scholaren wurde wohl eine Konsolidierung des Unterrichtsbetriebes erforderlich. Tatsächlich stammen die ersten Statuten aus dieser Zeit, aus dem Jahr 1215, während sich die ersten Anzeichen eines „studium generale" bereits um 1170 nachweisen lassen. Wenn auch noch nicht stark detailliert, lassen nun diese ersten Statuten schon den späteren Aufbau des artistischen Studiums erkennen[2].

Aus diesem Grunde erscheint es aber auch begreiflich, daß der Lehrbetrieb an der Universität Prag von Anfang an straffer organisiert war und ausführliche Verordnungen über den Unterrichtsgang, die Rechte und Pflichten der Lehrer und Lernenden, die Prüfungsbedingungen usw. erlassen werden mußten. Man spürt sofort, daß hier das „studium generale" nicht organisch aus bereits bestehenden Lehrgemeinschaften hervorgegangen, sondern lediglich dank der Initiative eines Einzelnen ins Leben getreten ist. Diesem Umstand verdanken wir es aber, daß wir trotz des bis jetzt geringen und völlig unzulänglich veröffentlichten Quellenmaterials den Unterricht in Musik doch schon verhältnismäßig gut verfolgen können.

So hören wir schon in einer sehr frühen Verordnung vom Jahre 1367, daß

---

[1] Vgl. dazu H. Denifle, Die Universitäten des Mittelalters bis 1400, Berlin 1885, S. 675.

[2] Vgl. H. Rashdall, The universities of Europe in the middle ages, Oxford 1895, vol. I, 434.

über Musik gelesen worden ist. Da es sich bei diesem Fakultätsbeschluß nur um eine Neuregelung des Vorlesungsbetriebes handelte, von der Musikvorlesung aber nicht als von einer neuen Einrichtung gesprochen wird, so können wir mit Sicherheit sagen, daß in Prag von Anfang an Vorlesungen über Musik gehalten worden sind. Über ihre Bedeutung gibt die erste, uns vollständig überlieferte Statutenredaktion vom Jahre 1390, die aber offenbar nur eine Zusammenfassung aller bisherigen Verordnungen darstellt, den gewünschten Aufschluß. Da heißt es zunächst, daß derjenige, der sich zum Magisterexamen meldet, auch „aliquid in musica“ gehört haben müsse. Über diese „pro ordinario“ erforderlichen Bücher darf an Festtagen nicht gelesen werden. Zu ihnen gehören auch die „Quadruvialia“ und damit die Musiklehrbücher. Genannt wird in dieser Verordnung die „musica Muri“. Daraus geht hervor, daß in Prag die Musikvorlesungen zu den „lectiones ordinariae“ gehörten und im Studienplan, trotz der geringen Vorlesungsdauer von drei bis vier Wochen, einen wichtigen Platz einnahmen. Da die Statutenredaktion von 1528 hinsichtlich des Musikunterrichtes die Verordnungen von 1390 beibehielt, so dürfen wir annehmen, daß sich an der Universität Prag bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts an dieser Stellung der Musik im Unterrichtsgang nichts geändert hat.

Nicht so sicher wissen wir, welche Bücher als Musiklehrbücher benutzt worden sind. Da, wie wir eben hörten, im Jahre 1390 (bzw. 1389) die „musica Muri“ als Musiklehrbuch genannt wird, ist anzunehmen, daß sie den Vorlesungen von da an ausschließlich zugrunde gelegt worden ist. Darauf läßt ja auch der Muris-Kommentar des Wenceslaus de Prachatitz aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts schließen. Ob jedoch schon vor 1389 bzw. von Anfang an über die „musica Muri“ gelesen worden ist, läßt sich nicht feststellen. Rein zeitlich wäre dies durchaus möglich. Andererseits ist es seltsam, daß weder die Kataloge der Universitätsbibliothek bzw. der Kollegien aus dem 14. Jahrhundert eine „musica Muri“ erwähnen, noch eine Muris-Handschrift von der Universität Prag uns überhaupt überliefert worden ist. Selbstverständlich können diese verloren gegangen sein; aber es wäre ebenso gut denkbar, daß ursprünglich über die „musica Boetii“ gelesen worden ist und sich erst später, unter dem Einfluß des Statuts von 1367, der Brauch durchsetzte, die Schrift des Pariser Magisters Johannes de Muris als Vorbild zu wählen.

Schlecht ist es leider um unsere Kenntnis von den Lehrkräften, die über Musik gelesen haben, bestellt, da hierzu so gut wie keine Vorarbeiten vorliegen und eigene archivalische Forschungen an Ort und Stelle zur Zeit nicht möglich sind. Bei dem engen Zusammenhang, der im allgemeinen überall zwischen Domschule und Universität bestand, könnte man vermuten, daß die Domschulkantoren die ersten Musiklehrer waren, zumal wir erwähnen konnten, daß gerade in Deutschland die Domkantoren fast alle an Universitäten studierten und infolgedessen, dem mittelalterlichen Lehrbetrieb entsprechend, auch unterrichteten. Gerade in Prag scheinen jedoch die Verhältnisse ganz anders gelegen zu haben. Der Chronist Franz berichtet zwar über den Unterricht in der frühesten Zeit der Universität Prag: „andere Magister lehrten in ihren Schulen die freien Künste“ (Font. rer. Boh. IV, 452), wer aber die Lehrer und welche Schulen es waren, hören wir

nicht. Daß weder die Kantoren der Prager Domkirche, noch die Präzentoren der Mansionare und Bonifanten hierfür in Betracht kommen, scheint mir daraus ersichtlich, daß keiner von ihnen unter den Studierenden bzw. Graduierten der Universität aufzufinden ist[1]. Damit würde die Feststellung R. Batkas übereinstimmen, daß das Kantorat, ursprünglich auch in Prag eine kanonische Pfründe, dort im 14. Jahrhundert zu einem ziemlich niedrigen Kirchenamte herabsank und daß der Prager Kantor nicht einmal zum Priester geweiht sein mußte, sondern für dieses Amt die niederen Weihen genügten[2]. Ob diese Tatsache „durch die gesteigerten Anforderungen, die man an die musikalische Tüchtigkeit der Kantoren stellte", zu erklären ist, wie R. Batka annehmen möchte, bleibe dahingestellt. Es sei demgegenüber nur betont, daß die Kantoren und Subkantoren der Diözese Breslau z. B., soweit sie an Kollegiat- und Stiftskirchen tätig waren, fast alle akademische Grade erworben hatten und dort die musikalischen Leistungen — erinnert sei nur an Breslau und Glogau — mindestens auf der gleichen Höhe standen wie in Prag. So bleiben wir hinsichtlich der Lehrkräfte für Musik an der Universität Prag in den ersten Jahren ihres Bestehens ganz ohne Anhaltspunkte. Im Jahre 1355 werden nun Hermannus de Winterswijk und Johannes Westfali als magistri artium artes in studio Pragensi actu legentes bezeichnet. Beide erhalten später Kantoreien. Wenn von da aus ein Rückschluß erlaubt ist, so könnte man sie als die Lehrer ansprechen, die über Musik gelesen haben. Dasselbe müßte man dann auch für Zacharias de Premislavia, Zavise, Petrus de Stupna und Wilhelmus Valtheri de Gundelfingen annehmen. Allerdings sind das nur Möglichkeiten. Aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind uns dann die Namen von zwei Studenten und späteren Hochschullehreren überliefert, die Musiktraktate geschrieben haben: Wenceslaus de Prachatitz und Stanislaus de Gnezna. Auch Paulus Paulirinus de Praga wäre hier zu nennen. Wer jedoch ihre Lehrer in Musik waren, wissen wir wiederum nicht; und daß sie später selbst über Musik gelesen haben, können wir nur vermuten.

Mit diesen beiden Musiktraktaten müssen wir uns etwas genauer beschäftigen. Der erste, von Wenceslaus de Prachatitz geschriebene Traktat ist ein Kommentar zur musica speculativa des Johannes de Muris. Leider geht aus dem „Explicit" weder hervor, wann die Abhandlung verfaßt, noch, wann sie niedergeschrieben worden ist. Das ist für uns in doppelter Hinsicht bedauerlich. Einmal, weil wir so nicht mit Bestimmtheit sagen können, ob Wenceslaus de Prachatitz diese Abhandlung nur geschrieben hat, die Handschrift also eine Kollegnachschrift darstellt, oder ob er selbst der Verfasser gewesen ist, er mithin Musikvorlesungen gehalten hat; dann aber wegen der merkwürdigen Verwandtschaft dieses Traktates mit dem zweiten, von Stanislaus de Gnezna geschriebenen, zu dem wiederum Konkordanzen in zwei, auf der Krakauer Universitätsbibliothek aufbewahrten Handschriften vorzuliegen scheinen. Ich werde darauf sogleich zurückkommen.

---

[1] Eine Zusammenstellung der Namen der uns bekannten Prager Kantoren und Präzentoren s. bei R. Batka, Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen, in: Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, Bd. 45 u. 46.

[2] Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, Bd. 46, S. 130.

Wenn der Muris-Kommentar eine Kollegnachschrift ist, so kann er nur in den Jahren 1415—1418 oder 1429—1430 niedergeschrieben worden sein, und zwar aus folgendem Grund. Wie wir hörten, war es zur Erlangung der Magisterwürde notwendig, eine Musikvorlesung gehört zu haben. W. de Prachatitz wird im Oktober 1415 Baccalaureus, wird 1429 zur Promotion zugelassen und erwirbt im Oktober 1430 die Lizenz. Diese lange Spanne zwischen dem Baccalaureats- und Magisterexamen ist nur auf eine durch äußere wichtige Umstände bedingte Unterbrechung des Studiums zurückzuführen. Denn die Dauer des praktischen Schuldienstes, der nach den Bestimmungen der Prager Universität zwischen beiden Prüfungen absolviert werden mußte, betrug ja nur zwei Jahre. Zwischen den Jahren 1418 und 1429 wurde vielmehr der Kriegswirren wegen gar nicht gelesen. Mithin bleiben für die Abfassung unseres Traktates nur die angegebenen Jahre übrig, wobei der zuerst angegebene Zeitpunkt die größere Wahrscheinlichkeit für sich hat. Zu einem anderen Resultat würde man aber kommen, wenn der Kommentar von W. de Prachatitz verfaßt worden ist. In diesem Falle kann er frühestens aus dem Sommer 1430 stammen. Nun wird aber diese Frage noch durch die erwähnten Parallelen zu dem von Stanislaus de Gnezna geschriebenen Traktat kompliziert. Dieser Traktat ist uns ebenfalls in der Prager Handschrift V. F. 6 überliefert. Er stellt jedoch nicht eine derartig geschlossene Abhandlung dar wie der Muris-Kommentar. Vielmehr handelt es sich bei ihm um eine Kompilation[1]. Auch ist die Zweckbestimmung eine andere[2]. Aus dem „Explicit" geht hervor, daß Stanislaus de Gnezna nicht der Verfasser dieser Kompilatio ist und es sich bei ihr auch gar nicht um die Vorlesung handelt, die er vor dem Magisterexamen gehört haben mußte. Er hat sie nämlich zehn Jahre vor seiner Zulassung zum Baccalaureatsexamen geschrieben. Da uns nun aus der gleichen Zeit noch zwei weitere, von Stanislaus de Gnezna geschriebene Traktate überliefert sind, bei denen die Bedingungen ähnlich zu liegen scheinen, wird man mit der Annahme nicht fehl gehen, daß St. de Gnezna vor seiner eigentlichen akademischen Laufbahn Kopist oder Ingrossator an der Universität Prag gewesen ist. Daß es sich bei unserem Musiktraktat nur um eine Kopie handelt, ergibt sich schließlich auch aus einer Betrachtung der Schriftzüge, die nichts von Flüchtigkeit verraten, sondern kräftig und ruhig sind. Nach welcher Vorlage er gearbeitet hat, konnte ich leider noch nicht feststellen. Manches, wie übrigens auch sein Name, weist nach Polen und an die Universität Krakau, die hinsichtlich der Pflege der mathematischen Disziplinen ganz besonders berühmt war. In der dortigen Universitätsbibliothek finden sich nämlich in zwei Handschriften des 15. Jahrhunderts zwei musiktheoretische Abhandlungen, die beide den Beginn unserer Prager Handschrift „Pro recommendacione artis musice adveniat nobis dictum quod scribit Aristoteles primo Politicorum ..." enthalten; die eine zu Beginn, wie in der

---

[1] Vgl. fol. 97v: „Nam opusculum hoc ... ex diuersis magistrorum meorum dictis/ multo labore/ diligenti studio / ac vigili cura compilaui ...".

[2] Vgl. fol. 59v: „... prima diffinicio competit musice theorice/reliqua practice Et de utraque loqui et scribere proposui magis tamen de practica / quia in ea pueri facilius abilitantur Et eciam vsus ecclesie est magis congruus & expediens ...".

Prager Handschrift[1], die andere im Verlauf der Abhandlung, wahrscheinlich nach einem größeren Vorwort[2]. Die Verwandtschaft der ersteren mit unserer (Prager) Handschrift scheint sogar eine sehr weitgehende zu sein, soviel sich wenigstens den Angaben des Krakauer Bibliothekskataloges entnehmen läßt. Denn auf fol. 428 bringt die Krakauer Handschrift einen Abschnitt „Quid sit musica" und auf fol. 429 einen solchen „De divisione musice", die beide dem Titel und der Reihenfolge nach der Anordnung der Prager Handschrift entsprechen. Wir können diesen Beziehungen leider nicht weiter nachgehen, da es bisher unmöglich war, die Krakauer Handschriften einzusehen. Ist nun der von Stanislaus de Gnezna geschriebene Musiktraktat schon wegen der angegebenen Beziehung für die Geschichte der Musiktheorie sehr interessant und wäre deshalb seine Veröffentlichung sowie eine eingehendere Behandlung seines Inhalts sehr wünschenswert, so gewinnt er noch durch seine Verwandtschaft zu dem von Wenceslaus de Prachatitz geschriebenen Muris-Kommentar an Bedeutung. Die beiden bereits erwähnten Kapitel „Quod sit musica" und „De divisione musicae" stimmen nämlich in großen Teilen auch mit den Ausführungen des Muris-Kommentars wörtlich überein. Nur sind sie nicht so umfangreich wie bei dem letzteren. Da sich nun der Verfasser des von St. de Gnezna geschriebenen Traktates ausdrücklich als Kompilator bezeichnet, seine Schrift ausdrücklich „ad utilitatem puerorum" abgefaßt hat — während er für weitere Studien auf die musica Johannis de Muris verweist — und schließlich angibt, daß er über seine Kompilation „in studio alme universitatis Coꝯ / sub anno dni MCCCC°ij" gelesen hat, so scheinen uns grundsätzlich zwei Möglichkeiten für die Deutung der Abhängigkeit der beiden Prager Handschriften voneinander gegeben. Man kann annehmen:

1. Daß beide Traktate verschiedene Verfasser haben. Der Verfasser des Muris-Kommentares, sei es nun Wenceslaus de Prachatitz oder ein anderer, hat jene Kompilation gekannt und sie teilweise in seine Abhandlung aufgenommen.

2. Daß beide Traktate von ein und demselben Verfasser stammen. In diesem Falle könnte man die Kompilation als das ältere Werk ansehen, aus dem der Verfasser selbst einiges in die neuere Abhandlung herübernimmt, deren spekulativem Charakter entsprechend diese Ausführungen aber erweitert. Wenceslaus de Prachatitz wäre dann wohl als der Schüler des uns unbekannten Verfassers anzusehen, während die Konjektur unter 1 noch die Annahme eines weiteren Zwischengliedes zwischen beiden notwendig macht.

Hierüber kann jedoch nur ein eingehendes Handschriftenstudium zur Verbreitung der musiktheoretischen Schriften des Johannes de Muris, in das auch die Kommentare einbezogen werden müßten, endgültige Klarheit bringen. Das wäre schon deshalb eine dringende Aufgabe, weil wir noch immer nicht mit Bestimmtheit sagen können, ob Johannes de Muris neben seiner „musica speculativa"[3] noch andere Musiktraktate zuzuschreiben sind, und weil wir erst

---

[1] Krakau, Ms. 1927, BB XXV 14. Kod. Pap. z. r. 1444/5, fol. 427, 78. — Vgl. W. Wisłocki, Cat. codd. mss. bibl. univers. Jagellonicae Cracoviensis, 1877/1881, p. 462/63.

[2] Krakau, Ms. 1861, XXIV 19. Kod. Pap. z. w. XV, fol. 197/293. — Vgl. W. Wislocki, loc. cit. p. 444.

[3] Nur dieser Traktat enthält eine genaue Verfasserangabe und Datierung.

dann etwas Genaueres über die methodische Gestaltung der Musikvorlesungen an den Universitäten aussagen können, wenn neben anderen musiktheoretischen Abhandlungen auch eine größere Anzahl von Kommentaren über ein und dasselbe Werk veröffentlicht vorliegen wird.

Zum Aufbau des Prager Muris-Kommentares sei folgendes bemerkt.

Der Verfasser unseres Kommentares beginnt seine Vorlesung mit einer längeren Einführung in das gesamte musikalische Wissensbereich, nennt die Literatur, die zur Ergänzung seiner Ausführungen heranzuziehen ist und leitet dann mit einigen Worten über den Aufbau des zu behandelnden Traktates zu diesem selbst über. Wie alle mittelalterlichen Autoren, so beginnt auch er seine Untersuchungen mit einer Definition der Musik. „Musica est sciencia consonanciarum / et proporcionum speculatiua / vel . . . musica est pericia modulacionis sono cantuque consistens". Mit diesen beiden Definitionen beantwortet er aber nicht nur die Frage nach dem Wesen der Musik, sondern deutet gleichzeitig das Problem an, um dessen Lösung es dem mittelalterlichen Musikgelehrten vor allem zu tun ist, nämlich um die Erforschung der verschiedenen Erscheinungsformen des Musikalischen in der Welt. Deshalb geht er auch nach einer kurzen Erklärung des Wortes „Musik" sofort zur Klassifikation des Musikbereiches über, durch die jene Seinsformen näher bestimmt werden. Es handelt sich dabei um die von der Antike her bekannte und durch Boethius übermittelte Dreiteilung der Musik in eine musica mundana, humana und instrumentalis. Da gerade in letzter Zeit die Bedeutung dieses Problemes für die Geschichte der Musiktheorie öfters erörtert worden ist, können wir uns hier mit dem Verweis auf die einschlägige Literatur begnügen[1]. Hervorgehoben sei nur noch die strenge Systematik bei der weiteren Unterteilung der drei erwähnten Seinsschichten. Sie ist ein gutes Beispiel für die mittelalterliche Unterrichtsmethode. Nun folgen einige Bemerkungen über die Zuordnung der Musik zur „philosophia naturalis" bzw. zur „philosophia mathematica" (!), die Aufteilung des Textes der „musica Muris" und schließlich die Erklärungen selbst. Diese gibt er jedesmal im Anschluß an einen größeren Textabschnitt, den er seinen Hörern diktiert hat und nun, zwar nicht Wort für Wort, aber dem Sinn nach neu deutet.

Prag wurde in seiner Bedeutung als Universitätsstadt bald übertroffen von Wien und Krakau im Osten, von Erfurt, Heidelberg und Köln in Mitteldeutschland und im Westen. Besonders interessant im Hinblick auf die Organisation des Studienbetriebes liegen dabei die Verhältnisse in Wien, so daß man den Mangel an Vorarbeiten zur Universitätsgeschichte und die Unmöglichkeit, heute eigene archivalische Studien zu treiben, doppelt bedauern muß. Sie aber wären gerade hier besonders notwendig, da ja weder die Matrikel noch die Akten der Artistenfakultät — um nur die allerwichtigsten Quellen zu nennen — in Neuausgaben vorliegen. Gegenwärtig kann man nun folgendes feststellen:

Zur Zeit der Gründung der Universität bestanden in Wien mehrere Schulen; die wichtigsten waren die Domschule, die Schule bei den Schotten, bei St. Michael

---

[1] Vgl. meine „Studien zur Gesch. der Musiktheorie im Mittelalter" und L. Schrade in: ZMW XIII, 570ff., sowie in Zs. f. Gesch. d. Erziehung u. d. Unterr. XX, 179f.

und im Spital. Entsprechend der allgemeinen Lage im mittelalterlichen Unterrichtswesen wird der Unterricht an der Domschule von dem enzyklopädischen Bildungsideal, der an der Klosterschule der Schotten und an den anderen Stadtschulen von dem asketisch-werktätigen Erziehungsideal bestimmt gewesen sein[1]. Das scheint mir nicht nur aus der Behauptung von A. Hübl[2] hervorzugehen, nach der noch im 15. Jahrhundert im Schottenkloster und in allen Wiener Schulen, außer der Domschule, nur das Trivium gelehrt wurde, sondern auch daraus ersichtlich, daß die 2. Stiftungsurkunde der Universität von 1384 eine enge Verbindung von Universität und Domschule herbeizuführen sucht und letzterer dabei die anderen Schulen der Stadt unterstellt werden[3]. Danach sollte die Domschule derart ausgebaut werden, daß an ihr vier Lehrer, die Mitglieder der Artistenfakultät waren, neu angestellt werden, die nun ausschließlich das Quadruvium zu vertreten hatten, während die bisherigen Lehrkräfte das Trivium übernehmen sollten. Aber auch diese waren später Baccalaurien und Mitglieder der von Meister Albrecht in der Kärntnerstraße gestifteten Studentenburse. Von den vier Vertretern der Universität im Lehrkörper sollte einer zum Rektor der Domschule ernannt und ihm das Recht übertragen werden, die Schullehrer bei St. Michael, im Spital und in anderen, noch neu entstehenden Schulen zu ernennen[4]. Jedoch sollten diese Besetzungen stets zu Nutz und Frommen der Universität erfolgen.

Diesem äußeren Aufbau und Aufstieg von der Klosterschule und den Stadtschulen zur Domschule und von dort zur Universität entsprach auch der Lehrplan. In der Klosterschule und den Stadtschulen legte man außer der Ausbildung in den Trivialfächern besonderes Gewicht auf den „praktischen" Unterricht in der Musik, auf die Erlernung des gregorianischen Chorales. Erst unter dem Einfluß des Humanismus dringt im Schottenkloster der mehrstimmige Figuralgesang ein. Wie stark dem das asketische Erziehungsideal entgegenwirkte, beleuchtet die Tatsache, daß die Figuralmusik, die seit dem Amtsantritt des Abtes Martin (1446—1461) eifrig gepflegt worden war, von den Visitatoren im Jahr 1452 zugunsten des gregorianischen Gesanges wieder verboten und nur als besonders feierliche Ausgestaltung des Weihnachtsfestes gestattet wurde.

In der Domschule dagegen wurde außer dem gregorianischen Choral nicht nur die „musica figuralis" gepflegt, sondern auch Unterricht in Musiktheorie erteilt, wobei der Begriff „musica theorica" etwa das umfaßte, was wir auch heute noch unter Musiktheorie verstehen. Mit dem Eintritt in die Artistenfakultät vollendete sich schließlich der Unterricht in Musik. Er wurde abgeschlossen durch die für die Magistranden stattfindenden Vorlesungen über die „musica speculativa".

Einzelheiten über diesen Musikunterricht an der Universität beizubringen,

---

[1] Zu diesen Begriffen vgl. meine Arbeit „Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters", Halle 1932, sowie meinen Aufsatz über „Bildung und Aufgaben des Kantors im Mittelalter und Frühprotestantismus" (Die Musikpflege IV, 8).

[2] Gesch. d. Unterr. im Stifte Schotten in Wien, 1907, S. 24.

[3] Vgl. dazu R. Kink, Gesch. d. kaiserl. Universität zu Wien, 1854, Bd. I, 26/27.

[4] Vgl. dazu R. Kink, loc. cit. I, 26/27 und O. Brunner, Die Finanzen der Stadt Wien . . ., in: Studien a. d. Arch. d. Stadt Wien, Bd. 1/2, S. 219.

fällt nun aus den angegebenen Gründen wiederum sehr schwer. Wie schon angedeutet, fanden diese Vorlesungen statt für die Magistranden und wurden bereits statutenmäßig gefordert durch die Verordnungen vom Jahre 1389. Nachweislich gehalten werden sie allerdings erst vom Jahre 1393 ab, in dem der magister regens Nicolaus von Neustadt über Musik liest. Warum sie nicht schon früher regelmäßig gehalten worden sind, speziell in den Jahren 1391/92, in denen Nic. v. Neustadt bereits als magister regens las, entzieht sich vorläufig ebenso unserer Kenntnis, wie der Grund, warum Musikvorlesungen erst wieder 1397/98 unter den „libri ordinarie legentes" erwähnt werden und in den darauf folgenden Jahren schon wieder fehlen. Daß jedoch in diesen Jahren Vorlesungen stattgefunden haben, scheint mir aus dem Prüfungsurteil vom Jahre 1401 hervorzugehen (s. Quellenanhang, S. 283).

Die Dauer der Vorlesungen wird einmal mit vier Wochen angegeben. Das entspricht dem, was wir auch sonst über die Unterrichtsdauer wissen. Als Bücher, über die gelesen wurde, werden — ebenfalls im großen und ganzen übereinstimmend — genannt: „Musica Ptolomaei, Euclidis, Boethii und Johannis de Muris". Interessant ist jedoch die Bestimmung der Reformstatuten Ferdinands I. vom Jahre 1537 — bis dahin hatte sich, soweit bis jetzt festzustellen ist, hinsichtlich der Musikvorlesungen gegenüber den Statuten von 1389 nichts geändert — nach der der „primus Mathematicus" die Vorlesungen über Musik übernehmen sollte. Dieselbe Bestimmung kehrt in derselben Zeit auch an anderen Universitäten, wie z. B. Heidelberg, wieder; und es dauert dann meist nur noch wenige Jahre, bis die Musik als selbständige Vorlesung gar nicht mehr angezeigt wird[1]. In Wien ist das ab 1554 der Fall.

In der Umlagerung des Musikunterrichtes kündigt sich der grundlegende Wandel der Musikanschauung an, der Mittelalter und Neuzeit scharf voneinander trennt. Das Verhältnis von Kunstwerk, Mensch und Weltall wandelt sich von Grund auf, im Westen und Süden rascher als in Deutschland, wo noch im 18. Jahrhundert das Wissen um die kosmischen Bindungen des Kunstwerkes und des Schaffensprozesses überhaupt nicht ganz erloschen ist. Aber grundsätzlich setzt auch in Deutschland die Scheidung in der Mitte des 16. Jahrhunderts ein, die hinsichtlich des Wissenschaftsbetriebes durch den Übergang vom enzyklopädischen Bildungsideal zum mathematisch-naturwissenschaftlichen Wissenschaftsideal und vom Studium der „artes liberales" zu dem der empirisch verfahrenden Einzelwissenschaften gekennzeichnet ist. In diesem Wissenschaftsideal aber war für die Musik nur noch als physikalisch-akustisches Phänomen Platz und nicht als Kunstwerk, oder anders ausgedrückt: nur noch in ihrer materiellen und nicht mehr in ihrer essentiellen, ethisch-propädeutischen Bedeutung.

Diesen Wandel der Musikanschauung, den ich hier kurz angedeutet habe, kann man sehr gut im Lehrbetrieb der Universität Krakau verfolgen, wenn er auch

---

[1] Am längsten lassen sich selbständige Musikvorlesungen in Krakau nachweisen. Dort muß noch in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts die „musica speculativa Joh. de Muris" gehört werden. Erst bei der Neugliederung der mathematischen Vorlesungen im Jahr 1765 wird das anders; da begegnet uns die Musik unter der „Physica dogmatico-experimentalis" (vgl. Quellenanhang C I.).

dort erst in eine Zeit fällt, in der er im übrigen europäischen Abendland sich längst vollzogen hat. Gerade die Tatsache, daß diese Universität ursprünglich zu den epochemachenden Bildungsstätten gehörte, dann aus Ursachen, die im Rahmen dieser Studie nicht behandelt werden können, stagnierte und sich schließlich fernab von den großen Ereignissen der Kulturgeschichte gleichsam im Tempo der Zeitlupe weiterentwickelte, ist dafür besonders günstig. Darauf sei aber hier nur nebenbei verwiesen. Wichtiger ist für uns die Tatsache, daß in Krakau im 15. und 16. Jahrhundert ein reiches musikalisches Leben herrschte. Man konnte das ja schon auf Grund der einschlägigen Studien von Chybinski, Jachimecki, Gieburowski, Reiß u. a. vermuten. Daß es aber so bunt, vielgestaltig und bedeutungsvoll war, wie es sich in der folgenden Statistik spiegelt, hat wohl kaum jemand erwartet. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß derjenige, der eine Geschichte der Musik in Krakau bis zum Ende des 16. Jahrhunderts schreiben würde, zugleich eine Geschichte der Ausbreitung deutscher Kultur im Osten schriebe. Und zwar nicht nur für den Osten, der uns verloren gegangen ist, sondern auch für die Gebiete, die heute dem Reich fest eingefügt sind. Denn die Entwicklung der Künste und Wissenschaften, insbesondere die Pflege der Musik in Schlesien, aber auch in Böhmen, in der Lausitz, ja selbst in Teilen von Ost- und Westpreußen, ist ohne den nachhaltigen Einfluß der Universität Krakau undenkbar. Dort holten sich die Mönche und Kleriker, die Schulrektoren und Kantoren aus Posen, Gnesen, Breslau, Glogau, Pilsen, Lemberg, Brieg, Liegnitz, Neisse und anderen ostdeutschen oder ehemals ostdeutschen Städten ihre Bildung, um sie dann dem platten Lande zu vermitteln. Im 16. Jahrhundert hat zwar das reformatorische Wittenberg bis weit in den Osten hinein seinen Einfluß geltend gemacht, aber doch nur in beschränktem Maße. Für weite Gebiete und Bevölkerungsschichten des deutschen Ostens blieb die Universität Krakau noch längere Zeit der Brunnen akademischer Bildung.

Nun bildete zwar die Musik an allen mittelalterlichen Universitäten einen festen Bestandteil des Unterrichtes; was jedoch die Universität Krakau, die bereits im Jahre 1364 durch Kasimir d. Gr. ins Leben gerufen worden war, sich aber erst seit der Neugründung im Jahre 1400 durch König Wladyslaw Jagiello und die Königin Hedwig als lebenskräftig erwies, vor anderen auszeichnete, war der Umstand, daß sich an ihr alsbald eine Seite der artistischen Fakultät zu besonderer Bedeutung entwickelte: die mathematisch-astronomischen Fächer[1]. Wie Bologna und Padua von jeher als Hochburg der Rechtswissenschaften, Salerno als Hauptsitz der Arzneikunde und Paris besonders als Pflegestätte der Dialektik galten, so übte Krakau schon frühzeitig eine außerordentlich starke Anziehungskraft durch seine Pflege der mathematischen Disziplinen aus. Auch der bereits um 1430 in Krakau nachweisbare und bald eigene Ausprägung erfahrende Humanismus wird zu dem Rufe der Universität als einer sehr freisinnigen und fortschrittlichen nicht wenig beigetragen haben. Daß von ihm die realistischen Disziplinen nicht

[1] Vgl. G. Bauch, Schlesien und die Universität Krakau im 15. und 16. Jahrhundert, in: Zs. d. Ver. f. Gesch. Schlesiens XLI, 102. Die vielen, zum großen Teil in dieser Zeitschrift veröffentlichten Studien Bauchs sind überhaupt eine unschätzbare Fundgrube zur Personalgeschichte von Musikern innerhalb dieses Zeitraumes.

beeinträchtigt, sondern vielmehr in höchst fruchtbarer Weise angeregt worden sind, ist bekannt. So ist es kein Wunder, daß auch die Musik als Kunst und Disziplin in weitestgehendem Maße in der Stadt wie an der Universität gepflegt wurde und von weither Gelehrte und Musiker nach Krakau kamen, sei es um dort einige Jahre zu studieren oder sich für immer niederzulassen.

Bemerkungen über die im folgenden mitgeteilten Akten, Vorlesungsverzeichnisse, Personalberichte usw. erübrigen sich, da diese Quellen von sich aus deutlich sprechen und ihre oft lückenlose Reihe ein müheloses Ablesen des Tatsachenbestandes ermöglicht. Aber ein Problem, das alle Universitäten betrifft, sei zum Abschluß noch kurz behandelt, nämlich die Frage nach dem Stoff, der in den Vorlesungen über Musik behandelt wurde.

Ich deutete weiter oben an, daß uns oftmals Traktate begegnen, in denen ausdrücklich darauf hingewiesen wird, daß sie an Universitäten entstanden sind, und die doch nicht, streng genommen, den damaligen Prüfungsbestimmungen entsprechen. So wird der Eindruck erweckt, als sei sowohl über die „musica speculativa" als über die „musica practica" gelesen worden. Man hat den Sachverhalt, daß seit dem Ende des 15. Jahrhunderts an den Universitäten öfters Lehrbücher auftauchen, die die „musica practica" behandeln, so zu deuten versucht, daß sich unter dem Einfluß des Humanismus die mittelalterliche, weltabgewandte Spekulation den Erfordernissen der Zeit nicht mehr ganz verschließen konnte, Zugeständnisse an die zeitgenössische Musikübung machen mußte und die spekulativen Fragestellungen zwar nicht sofort ganz fallen ließ, aber nunmehr nur noch ganz kurz und einleitend, als traditionelles Anhängsel, behandelte und beibehielt. Daß diese Interpretation des Sachverhaltes ganz irrig ist, zeigt eindeutig ein Blick auf die im Anhang mitgeteilten Quellen.

Ein anderer Weg scheint mir gangbarer! Unsere Quellen zeigen, daß in den Vorlesungen an der „musica Euclidis, Ptolomaei, Johannis de Muris oder Boethii" bis zuletzt festgehalten worden ist. Werden daneben andere Bücher wie die „Musica Ornitoparchi, Listenii, Libani" usw. genannt, so ergibt sich erstens, daß diese Bücher niemals zu den „libri ordinarie legendi" gehörten, zweitens, daß niemals über den Inhalt dieser Werke beim Baccalaureats- oder Magisterexamen geprüft wurde, und drittens, daß diese Bücher stets „privatim" gelesen und diese Vorlesungen fast nie in den großen, öffentlichen Lectorien der Artistenfakultät stattfanden.

Ich erinnere nun daran, daß in Wien die Domschule mit der Artistenfakultät verbunden war und an ihr die Kenntnisse in Figuralmusik und die dazu nötigen theoretischen Lehren vermittelt wurden, daß wir in Krakau von Privatstunden in Musik und Musiktheorie hören, und daß es in den nach 1523 abgefaßten Statuten der Bursen „Zum Algesheimer" und „Zum Schenkenberg" an der Universität Mainz ausdrücklich heißt: „... hebdomadarii isti duo pridie dominicae diei vel alius festi hora duodena pomeridiana ... iuventutum officium missae praecinendo doceant adjiciantque aliquales musicae regulas"[1].

[1] Fr. Herrmann, Die Mainzer Bursen und ihre Statuten, in: Beitr. z. Gesch. d. Universitäten Mainz und Gießen, herausg. von J. R. Dieterich und K. Bader im Archiv f. hessische Gesch. und Altertumskunde, NF. V, Darmstadt 1907, S. 94 ff.

Damit ist alles klar. Die Lehrbücher, die die „musica practica“ behandeln, waren nicht für die Vorlesungen, sondern für die Übungen in den Bursen, Pädagogien und sonstigen Vorschulen bestimmt. Sie gegen die spekulativen Traktate auszuspielen, war völlig abwegig. Endlich läßt sich damit auch unwiderruflich das Märchen zerstören, daß Theorie und Praxis im Mittelalter „nebeneinander“ hergelaufen seien und der Wissenschaft die Lebensverbundenheit gefehlt habe.

Prag

I. Statuta facultatis artium Pragensis

1. Statutenredaction von 1390

Rubrica II, 26. 27. De examine et modo promovendi magistrandorum. Quod examinatores nullum admittant, nisi audiverit libros suos.

Ut infames et discoli, in universitate ista non bene noti, ad gradum magisterii de facili non valeant promoveri, statutum fuit et conclusum 14. die mensis Septembris, quod nullus magistrorum de facultate nostra, qui pro examinatore magistrandorum fuerit deputatus, aliquem ad tentamen admittat, nisi complete audiverit libros infra scriptos, videlicet . . . *aliquid in musica* et arithmetica, . . . (MP I, 1, 56).

Rubrica V, 1. De modo eligendi ordinarium.

Item anno Domini 1367. die 7. mensis Septembris in plena congregatione facultatis, magistri considerantes, quod non expediret quemlibet regentem incipere quemlibet librum quolibet tempore indifferenter, quia ex hoc scholares fierent multum discoli, non continuantes libros, scientes, quod iterum ab aliis cito incipientur, etiam quilibet voluit legere libros magis communes, ad quos crederet se habere plures audientes; et *sic multi libri philosophiae* & logicae *principales praetermittebantur non lecti*, etiam inter magistros fiebat rancor & invidia propter hoc, quod unus cum alio concurrebat in legendo eundem librum. Ad exclusionem omnium illorum malorum statuerunt, quod singulis annis in crastino sancti Lucae debeant incipi de novo lectiones ordinariae, & quod quilibet sic disponat de libris antiquis, ut antea finiantur. Si vero aliquis librum seu libros antiquos, sicut praedicitur, finire non valeret, hic eundem, vel eosdem, nisi sint de facultatis consensu, legere non praesumat. Debent quoque omnes libri Aristotelis una cum geometricalibus, arithmeticalibus, astronomicalibus & *musicalibus* secundum deliberationem magistrorum regentium, seu pro illo anno regere volentium inter illos distribui prima die Septembris taliter, quod omnes ordinarie, prout sequitur, finiantur, & quicunque magistrorum eadem die distributioni non interfuit, vel habitu caruerit, locum amittat secundum senium ordinarium librum eligendi. (MP I, 1, 68. 69).

Rubrica V, 16. Libri requisiti pro ordinario diebus festivis non debent legi.

Item in plena congregatione conclusum & statutum fuit, quod nullus baccalarius, licentiatus, aut magister deberet legere diebus celebribus aliquem librum in logica . . . ., *nec aliquem librum in quadruvio*, qui requiritur pro ordinario secundum dictamen facultatis. (MP I, 1, 75).

Rubrica V, 18. De tempore librorum et pastus quantitate.

Item ao. Domini 1366. in adventu Dni. fuit statutum, ut scholares debeant pastum magistris, quorum audiunt lectiones, ... Bestimmungen über Musikvorlesungen fehlen hier. Doch heißt es weiter unten von den nicht angeführten Vorlesungen: „Alii taxentur juxta comparationem praedictorum". (MP I, 1, 76. 77). Vgl. auch Rubrica V, 29!

Rubrica V, 29. De maximo et minimo tempore pro legendi libris requisito. ... pro de sensu et sensato unus mensis ad maximum, minimum, infra quod non, tres septimanae; ... *similiter pro musica Muri*; (MP I, 1, 83).

Rubrica V, 40. De libris, qui diebus festivis possunt legi.

Item anno Dni. 1389. 29. mensis Maji conclusum fuit in pleno concilio facultatis nullo contradicente, quod in antea nullus magistrorum artium neque baccalariorum debet legere aliquem librum, neque quidquam declarare, praeterquam libros deputatos ad legendum diebus festivis, et fuerunt in pleno concilio facultatis hi infra scripti libri deputati ad legendum diebus festivis: ... *In quadruvio* sex libri Euclidis, arithmetica, *musica Muri* ... *non debent legi diebus festivis.* (MP I,1,91.92).

2. Statutenredaction von 1528.

Die Verordnungen von 1390, die sich auf Musikvorlesungen beziehen, behalten Gültigkeit.

II. Bibliothekskataloge

1. Registrum librorum Collegii Carolini[1].

Von den in diesem Register aufgezählten Werken enthalten folgende musiktheoretische Abhandlungen oder größere, auf Musiktheorie bezügliche Ausführungen[2]:

---

[1] Veröffentlicht von J. A. Hanslik, Geschichte und Beschreibung der Prager Universitätsbibliothek, Prag 1851, S. 18 ff. — Schon vorher war dieses Register als Katalog der Prager Universitätsbibliothek von 1370 im Serapeum 1850, Intelligenzblatt, S. 57 ff. und in den Verhandlungen der Ges. d. vaterländ. Museums in Böhmen, Prag 1840, S. 65 ff. herausgegeben worden. In diesen Veröffentlichungen wird als ziemlich gesichert angenommen, daß das Register „in oder bald nach dem J. 1370" abgefaßt worden ist, also die Bücherschenkung Karls IV. vom Jahre 1370 darin bereits mit aufgezeichnet ist. Allerdings neigt schon Hanslik, S. 22, zu der Annahme, daß wir es bei unserem Register nicht mit einem vollständigen Verzeichnis aller im Jahre 1370 im Besitz der Universität befindlichen Bücher, sondern nur mit einer fragmentarischen Aufzeichnung zu tun haben. R. Wolkan, Böhmens Antheil an der deutschen Literatur III, 58 (Prag 1894), dagegen nimmt an, daß die Abfassung des Registers etwas früher fällt, „so daß die Schenkung Karls vom Jahre 1370 in diesem Verzeichnisse noch nicht enthalten wäre". Merkwürdig ist jedenfalls die Tatsache, daß keine der musiktheoretischen Abhandlungen, die den Vorlesungen über Musik an den mittelalterlichen Universitäten zugrunde gelegt zu werden pflegten, nämlich die musica Boecii, musica Muris oder der Remigiuskommentar zu Martianus Capella darin genannt ist, andererseits sich aber Musikvorlesungen an der Carolinischen Universität seit 1367 dokumentarisch belegen lassen und wahrscheinlich schon von Anfang an gehalten worden sind. Dadurch scheinen mir die Vermutungen Hansliks an Sicherheit zu gewinnen.

[2] Die kursiv gedruckten Werke sind erst etwas später dem Register zugeschrieben worden (Hanslik, a. a. O., S. 18). Bei den mit einem Fragezeichen versehenen Werken kann lediglich dem Titel nach nicht mit Sicherheit entschieden werden, ob sie Abschnitte musiktheoretischen Inhalts

Libri Richardi de sancto Victore &c.
Isidorus ethymologiarum.
Liber de nupcijs philologie cum alijs.
Macrobius de Sompno Cipionis.
Glosa super poetriam & Anticlaudianum (?).
Liber de proprietatibus rerum (?).
Radulphus super Anticlaudianum (?).
Quadrivium Boecij.
Questiones diuerse in artibus et theologia (?).
Questiones & problemata librorum de artibus (?).

2. Registrum librariae nacionis Boemorum.

Dieser, in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts angelegte Katalog verzeichnet alle die Werke, die der böhmischen Nation seit dem Jahre 1391, ihrem Gründungsjahre, durch Kauf oder Schenkung zugeflossen sind, insgesamt 1866 Bände. Die im Jahre 1442 in Verlust geratenen Bücher sind dabei nicht eingerechnet. In diesem Katalog, der leider noch nicht in einer Neuausgabe zugänglich ist, werden zweifellos auch eine größere Anzahl Schriften musiktheoretischen Inhalts verzeichnet sein. Seine Veröffentlichung würde deshalb auch zur Beantwortung unserer Frage noch schätzenswerte Beiträge liefern.

III. Musiktheoretische Werke

1. Kollegnachschriften

Prag, mscr. 928, Sign. V. F. 6. (Y. III. 4. n. 53). — Chart. saec. XV, 134 num., 22×16 cm. d. m. (Vgl. J. Truhlář: Cat. codd. mss. lat. qui in C. R. bibl. publ. atque univ. Pragensis asservantur, Pragae 1905/06, I, 928).

fol. $26^b/58^b$: Johannis de Muris Musica communis exposita. Inc. „Qvia exposicioni Musice communis . . .“ Expl. „Et in hoc terminatur Musica Magistri Johannis de Muris accurtata de Musica Boecij / Scripta est hec per Wenceslaum de Prachaticz A. d. M° etc.“

fol. $59^a/97^b$ (anepigr.): Tractatus de simplici cantu. Inc. „Pro recommendacione artis musice . . .“ Expl. „Actum et datum in studio alme univ. Cor. . . . (?) sub a. d. 1402 in die 23. mensis Septembris. Explicit hoc opusculum scriptum a. d. 1431 die domenico in Marie Magd. solemnitate per manus Stanislai de Gneczna.“

---

bergen; es ist jedoch zu vermuten. — Zur Bedeutung der Musiktraktate des Boethius, Macrobius, Martianus Capella, Isidor v. Sevilla, Richard v. St. Viktor und Bartholomaeus Anglicus, über ihre Beziehungen zueinander, sowie ihre Stellung im Unterrichtswesen des frühen Mittelalters vgl. meine Studien: „Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Vgolino v. Orvieto“, Halle 1929 und „Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters“, Halle 1932.

IV. Lehrer und Studenten an der Carolinischen Universität

(Nach dem Registrum ordinis graduatorum in artibus und dem Album seu Matricula facultatis juridicae universitatis Pragensis)

Canutus Boecij.

A. d. 1381 hon. vir, dns. Nic. Gavnheri de Praga, rector univ. jurist. studii Pragensis, intitulavit . . .: Canutus Boecii, *cantor* ecclesiae Lyncopens. d. 1 flor. et 1 gr. Er gehörte der natio Saxonum an (s. MP II, 1, 129).

Conradus de Fulda.

A. d. 1386 circa festum s. Michaelis adm. ad examen bacc.: Conradus de Fulda. Anno eodem 6. die Octobris Conradus de Fulda det. sub mag. Ditmaro de Swerte (s. MP I, 1, 246. 247). Im WS 1389/90 ist er in Heidelberg immatr.: Dom. Conradus de Fulda *cantor* s. Seueri Erfordensis. dt. (G. Toepke: Die Matrikel der Universität Heidelberg von 1386/1662, I (1884) S. 45). Ostern 1392 ist er in Erfurt immatr.: Conradus de Fulda, *cantor* eccles. S. Severi Erfordensis (J. C. H. Weissenborn: Acten der Erfurter Universität I (1881) S. 36).

Hermannus de Winterwijk.

Zuerst genannt in einer Supplik Karls IV. an Innocenz VI. vom J. 1355: „Hermanno de Winterswig mag. in artibus, in s. theologia studenti" (H. Denifle, Die Universitäten des Mittelalters, Berlin 1885, S. 592). 1361 Apr. 30: Carolus Rom. imp. supplicat, quatenus Hermanno de Wyntwich clerico Monasteriens. dioc. magistro in artibus, *actu legenti in studio Pragensi*, de can. sub expectat. prebende in eccl. b. Marie in Erfordia Magunt. dioc., vacante vel vacaturo, (provideatur), non obstante, quod in eadem eccl. quandam perpetuam vicariam obtinet, cum clausulis oportunis (Mon. Vat. res gestas Bohemicas illustr. II, 484). 1361 Apr. 30: In der Order an den Prager Offizial heißt es „Hermanno de Winterwijk *artes in studio Pragensi actu legenti* . . ." (ib. p. 485). 1362 und 1366 wird er in einem Rotulus als baccalarius in theologia aufgeführt (H. Denifle, l. c.). 1367, 1370 und 1371 wird er bei Prüfungen als mag. deputatus erwähnt (MP I, 1, 134, 143, 149). 1375 16. die Febrarii mag. Hermannus de Winterswik fuit in ecclesia Pragensi praesente domino archiepiscopo *licentiatus in sacra theologia* per mag. Conradum de Ebraco (MP I, 1, 168). 1376 mag. Hermannus de Winterswich fuit *magistratus in s. theologia* in die sanctorum Joannis & Pauli (MP I, 1, 170). 1378 Maii 15: Hermanno de Winterswick, in presbyteratus ordine constituto, in sacra theol. et in artibus magistro, providetur de can. sub expectat. praebendae eccl. Pragensis, non obstante, quod *cantoriam* Vratislaviensis ac eiusdem Vratislaviensis necnon omnium Sanctorum in castro Pragensi ecclesiarum canonicatus et praebendas noscitur obtinere; quos can. et prebendam eccl. omnium Sanctorum dimittere tenetur, quamprimum vigore praesentium canonicatum et praebendam eccl. Pragensis fuerit assecutus (Mon. Vat. res gestas Bohem. illustr. V, 1, 29).

Johannes de Glatovia.

A. d. 1459, in quatuor temporibus Quadragesimalibus adm. ex. bacc.: Joannes de Glatovia *Cantor*, d. totum (MP I, 2, 66). 1459 Balthasar de Nova-civitate et Joannes de Glatovia *Cantor* dett. ad gradum baccalariatus 13. die mensis Junii sub mag. Jaroslao de Sskutecz, et fecerunt magistris prandium solemne in stuba facultatis artium (MP I, 2, 67). 1462 die 15. Januarii mensis, . . ., rector univ., . . ., examen magistrandorum aperuit, . . . (magistri) . . . examinerunt secundum statuta . . .: Joannes de Glathouia. Er und die übrigen Magistranden schwuren „communionem utriusque speciei sacratissimam ad vulgus protegere, et secundum posse defendere . . ." (MP I, 2, 78). Item anno Domini 1462. 1. die mensis Martii praescripti personae (darunter Joa. de Glatovia) receperunt *licentiam* de examine a rectore univ. (ib.). 1462 die 10. Maji Joa. de Zebrak . . . Joannes de Glatowia . . .

licentiati in artibus, sub mag. Jac. de Paczow, . . ., inceperunt in eisdem, et gradum sunt adepti magistralem, pro quorum subsidio et honore rev. mag. Joa. et dnus electus de Rockyczano convivium solemne paravit omnibus mgris reverendis (MP I, 2, 81).

Johann Kamarithus.

G. J. Dlabacž schreibt in seinem Allgem. histor. Künstler-Lexicon für Böhmen . . ., Prag 1815, II, 36 über ihn: Johann Kamarithus, sonst Mitis genannt, von Pisek gebürtig, Vater des guten lyrischen Dichters M. Thomas Mitis von Limusa, und vornehmer Sänger und Organist. Nebst dem war er Baccalareus auf der Universität in Prag und starb als verdienter Schulrector und Rat in Nimburg.“ Ich habe ihn jedoch in dem Reg. ord. grad. in artibus nicht finden können.

Joannes de Lindau.

Joan. Lindow, adm. in die cinerum, Q. 26. Febr. 1382, determ. 16. März 1382 (MP I, 1, 204. 205). Licentiatus am 3. März 1384 (MP I, 1, 219). Bei Joannis, Scr. rer. Mog. II, 380, wird Joannes de Lindau als Canonicus eccl. maioris a. S. Victoris zu Mainz und als Kantor ad D. Joannem aufgeführt; er starb nach ihm im J. 1448 (s. Fr. Otto, Nassauische Studenten auf Universitäten des Mittelalters, in: Ann. d. Ver. f. Nassauische Altertumsk. und Geschichtsforschg., Bd. 28, 1896, S. 116).

Johannes Westfali.

Zuerst genannt in der Supplik Karls IV. an Innocenz VI. vom J. 1355: Johanni Westuali bacall. in artibus in univers. Pragen. *actu legenti* etc. 1366 gen. als magister in artibus (s. H. Denifle, l. c., p. 593). Seltsamerweise heißt es dann 1368 11. die Dec.: Jo. Westuali *det.* sub. mag. Thordone. d. (MP I, 1, 138). 1374 begegnet er uns als Determinator und Examinator (ib. p. 161. 162). 1372 Dec. 12 wird Mag. Joannes Westfali bei der Univ. der Juristen und zwar unter den „Poloni“ eingetragen (MP II, 1, 86). G. Bauch (Cod. dipl. Siles. 25, 175) vermutet deshalb wohl mit Recht, daß Joa. Westfali Schlesier war. Bauch (l. c.) vermag noch folgende urkundl. Beiträge zu liefern: am 2. Juni 1372 wird Joa. W. in Breslau anwesend als Subkustos am Dome bezeichnet; am 2. Sept. 1377 erscheint er in einer Urkunde als Rektor scole et subcustos nostre Wratislaviens. ecclesie; am 6. März 1387 stiftete er als Subkustos einen Altar in der Kollegiatkirche in Ottmachau; am 13. Sept. 1391 erscheint er als Kantor von Lebus; und 1391—1407 Apr. 9 als Kanonikus zu St. Johann in Breslau.

Nicolaus Hinrici de Selandia.

A. d. 1390 . . . rector univ. jurist. studii Pragensis intit. infra scriptos: . . . Nicolaus Hinrici de Selandia d. Er gehörte der Natio Saxonum an (MP II, 1, 143). Vielleicht ist er mit dem in der Musikgeschichte bekannten H. de Zeelandia identisch, von dem sich ein musiktheoretischer Traktat in der Prager Handschrift XI E 9 findet.

Nicolaus de noua civitate.

1392 post nativ. Christi adm. ad. ex. bacc.: Nicolaus de Nova-civitate (MP I, 1, 275). Möglicherweise ist er mit jenem Nicolaus von Neustadt identisch, der 1393 in Wien die musica Muris las.

Paulus Paulirinus de Praga.

A. d. 1443 die 28. mensis Januarii mag. Paulus de Praga petivit se assumi ad concilium facultatis, interrogatusque de his ad haec pertinentibus juravit singula se impleturum (MP II, 1, 18). 1444 die 10. maji respondiert J. Hepht sub mag. Paulo de Praga ad quaestionem (ib. p. 23). Zu seinem Leben und seinen Werken vgl. J. Reiß in Zs. f. Musikwiss. VII, 259ff. Danach ist er geb. zu Prag 1413; studierte in Wien, wo er auch zum Magister artium promoviert wurde. Nachher

studierte er Medizin an den Univ. Padua und Bologna. Nach der Rückkehr aus Italien erhielt er die Priesterweihen vom Erzbischof von Regensburg und wurde 1443 Lehrer an der Univ. Prag (s. o.). 1444 hat er sich wegen eines uns unbekannten Vergehens und 1447 wegen Beleidigung der Mediziner vor dem Rektor und der gesamten Universität zu verantworten (MP III, 35/6). Im WS 1451 finden wir ihn an der Krakauer Univ. immatr.: Magister Paulus de Praga doctor arcium et medecine totum (H. Zeißberg, Das älteste Matrikelbuch der Univ. Krakau ..., Innsbruck 1872, S. 51 und Alb. stud. univ. Cracov. I, 131[a]). Bei Ausbruch der Pest flüchtete er nach Breslau, wo er dem Joh. Capistrano begegnete und „eine unklare, zweideutige Rolle, die ihm Verfolgungen von Seiten kirchlicher Behörden zuzog" spielte. Heimlicher Unterhandlungen mit den Hussiten beschuldigt, wurde er in Krakau gefangen gehalten und erst durch Bemühungen des Kardinals Zbigniew Olesnicki befreit. Nach Böhmen zurückgekehrt, schrieb er in Pilsen in größter Armut seinen Liber XX artium, den er erst mit finanzieller Unterstützung König G. Podiebrads beenden konnte.

Petrus de Stupna.

In einer Predigt des Hus wird magr. Peter von Stupno als „musicus dulcissimus" gepriesen (Tomek, Gesch. d. Prager Univ., Prag 1849, S. 44). Dieser P. de Stupna begegnet 1386 die 11. Martii unter den Baccalarianden (MP I, 1, 237). 1389 post nativ. Christi adm. ad ex. magistr.: Petrus de Stupna (MP I, 1, 261). 1393 treffen wir ihn als Examinator, 1396 als Determinator (MP I, 1, 288. 313). 1393 ... rector univ. jurist. ... intit.: Mag. Petrus de Stupna. d. 14. (MP II, 1, 45). — Musiktheoretische Schriften hat er nicht hinterlassen, wohl aber mehrere theologische, so die Prager Handschriften III. B. 11 (Truhlář 420), III. C. 15 (Truhlář 446), VI. F. 18. (Truhlář 1157) und IX. E. 12 (Truhlář 1768). Außerdem schenkte er dem Collegio nat. bohem. die jetzt auf der Prager UB befindlichen Handschriften III. C. 16 (Truhlář 447), IV. A. 3 (Truhlář 579), V. D. 1 (Truhlář 869) und X. A. 8 (Truhlář 1811).

Stanislaus de Gnezna.

1441 in quatuor temp. circa festum s. Matthaei adm. ad gradum bacc.: Stanislaus de Gnezna (MP I, 2, 16). 1442 30. die mensis Oct. sub mag. Joa. de Borothyn w. de Ostry et Stanislaus de Gnezna dett. et gradum baccalariatus susceperunt (MP I, 2, 17). 1445 post quatuor temp. in Jejunio ... adm. ad grad. mag.: Stanislaus de Gnesna. d. 48 gross. (MP I, 2, 25). 1446 6. die Febr. Stanislaus de Gnezna, licentiatus in artibus, sub mag. Joa. de Przibam incepit in eisdem (MP I, 2, 29). Von 1446—1458 begegnet er uns regelmäßig als Examinator, Determinator und Dispensator (MP I, 2; 35. 37. 39. 41. 43. 45. 47. 49. 52. 61). SS 1448 ist er Decanus fac. art. (I, 2, 37). Daß St. de Gnezna aber schon wesentlich länger an der Prager Univ. weilte, beweisen die von ihm geschriebenen, auf der Prager UB aufbewahrten Traktate, die zugleich sehr gut seine akademische Laufbahn erkennen lassen:

1. Ms. 701. Sign. IV. E. 21 (Y. I. 2. n. 59). Chart. 1429 ff. 235; 22×15,5 cm. 1 m. Petri Eliae (de Riga) Commentum super maius volumen Prisciani.

fol. 235[a] Expl. commentum Pe. Helie grammatice eximij super maius vol. Prisciani reportatum cor[to] (?) in scola ante Letam Curiam per manus Stanislai de Gnezna a. d. 1429, inchoatum eodem anno fer. II post festum Corp. Christi, completumque fer. 6[a] eod. anno post Nicolai ... (s. Truhlář I, 701).

2. Ms. 1920. Sign. X. E. 19 (Y. III. 4. n. 54). Chart. a. 1428/32 ff. 181; 21,5×15,5 cm. d. m.

fol. 1[a]/74[a] Joh. de Sacrobosco Tractatus de sphaera materiali cum commentartio Martini de Lancicia. „Expl. comportatum Martini de Lancicia super textum spere materialis a. d. 1430 scriptum eodem anno per manus Stanislai de Gnezna completumque fer. VI. in capite quadragesime" (s. Truhlář II, 1921).

3. Ms. 928. Sign. V. F. 6. (Y. III. 4. n. 53) Chart. saec. XV (1418, 1431) ff. 134 num., 22×16 cm. d. m.

fol. 59a/97b (anepigr.) Tractatus de simplici cantu (s. weiter oben).

4. Ms. 1920. Sign. X. E. 19 (Y. III. n. 4. n. 54). Chart. a. 1428/32 ff. 181; 21,5 × 15,5 cm. d. m.

fol. 75a/132b (Joh. de Sacrobosco) Computus philosophicus declaratus per Martinum de Lancicia. „Expl. compositus(!) philosophicus a. d. 1432 post conductum pasce per manus Stanislei de Gnezna declaratus per Martinum de Lancicia" (s. Truhlář II, 1920).

5. Ms. 905. Sign. V. E. 11 (Y. II. 5. n. 29) Chart. a. 1453 ff. 108; 22 × 16,5 cm. 1 m. Thomae de Aquino Commentarius super Arist. de caelo et mundo libros I et II et Petri de Alvernia super libros III et IV. f. 108 ... per manus Stanislai de Gneczna mgri. arcium a. 1453 sabbato ante Georgii. Et hic liber per me lectus est in univ. Pragensi anno prenominato, quem legere incepi fer. III post Katharine et terminavi eundem sabbato nominato (s. Truhlář I, 905).

6. Ms. 907. Sign. V. E. 13 (Y. II. 5. n. 31) Chart. a. 1455 ff. 240; 22 × 16 cm. 1 m. Mag. Stanislai de Gnezna Lectura super Arist. Topicorum libris. fol. 240: Et in hoc terminatur summa tocius libri thopicorum per manus Mag. Stanislai de Gnezna a. 1455 fer. III ipso die b. Tiburcii. Hunc etiam librum lectorie pro tunc terminavit in univ. Pragensi in lectorio theologorum et hoc fer. IV post Tiburcii ... Hec summa pari parte est fratris angeli ord. s. Aug. (s. Truhlář I, 907).

7. Ob die Quaestiones super lib. de esse et essentia, die in Ms. 906 Sign. V. E. 12 fol. 104a/132a enthalten sind, wirklich von St. de Gnezna stammen, ist noch nicht gesichert.

Thomas Mas.

1396 in quadragesima in quatuor temp. adm. ad ex. bacc.: Thomas Mas de Elbingo (MP I, 1, 310). 1396 in octava paschae Thomas Mas de Elbingo det. sub mag. Jac. Barthenstein (ib. p. 311). In den Acta nat. Germ. univ. Bononiensis wird er p. 166 genannt: 1413 Thomas Moes can. Warmiensis et Wratislaviensis ac literarum apostol. scriptor, de Slezia. 1416 begegnet Thomas Mass de Prussia als Mitglied des Breslauer Domkapitels (Zs. d. Ver. f. Gesch. u. Altertumsk. Schlesiens XXXIV, 402). Als Kanonikus treffen wir ihn noch 1417 und 1419 im Liegnitzer U.-B.; als Archidiacon des Breslauer Domstifts 1427; als Dechant 1429/31; als Administrator 1419, 1430, 1433. (Zs. d. Ver. f. Gesch. u. Altertumsk. Schles. XVIII, 444, Anm. 3). 1429/31 ist er auch Kantor von Breslau (s. Silesiaca, 1898, p. 88).

Vitus Zittaviensis.

Nach G. J. Dlabacž, Allg. histor. Künstlerlexicon f. Böhmen ... I, 378/82, wurde er im Dezember 1501 zu Zittau geboren, erhielt seine Erziehung an der Hofkapelle zu Prag und studierte an der dortigen Universität. Dlabacž vermutet weiter, daß er die Würde eines Baccalars erworben hat, da er später an der Schule zu Böhmisch-Brod als Lehrer tätig gewesen ist. Er starb im Jahre 1551. — Ich habe ihn an der Universität Prag nicht nachweisen können. Da Dlabacž seine Kenntnisse im wesentlichen dem Prokop Lupacius und M. Thomas Mitis verdankt, seien die betreffenden Stellen aus deren Werken hier im Auszug gegeben. M. Procop Lupacius schreibt in seinen Rerum Boemicarum Ephemeris, sive Kalendarium Historicum ... (Pragae 1584) zum Jahre 1554 Dec. 26: „Brodaebohemorum, Vitus, cognomento Fayt, Sittaviensis, vir gravis, praestans, senator ac Musicus insignis, utpote puer inter Caesareos Musicos educatus ...". Th. Mitis widmet ihm in seinem Epicedion honesti, & solertis viri, Viti Zitaviensis, civis, ac senatoris in Rep. Brodensi meritiss. (Pragae 1552) folgende Verse: „Musica turba dolet sed item lugendo peremptum / Te, cuius fucras non mediocre decus / Te chorus et deflet Cantorum carmine tristi, / ... Tam bene dulcisonas norit qui promere uoces, / Cuiusvis cantus abdita quique sciat. / Quique chorum templi melius regat, efficiatque / Ut voces una convenienter eant / Te moriente simul Brodae decus vrbis ademptum / Creditur in templo, carminibusque sacris / ..."

Wenceslaus Nicolaides Vodnianus.

Nach Dlabacž, l. c. II, 349 studierte er in Prag, wo er die Würde eines magister artium erwarb, und wurde dann Stadtschreiber in Saatz. — Dlabacž nennt dann l. c. II, 532 noch einen Wenzel von Radkova, von dem er behauptet, daß er ein vortrefflicher Sänger, Organist und Chorregens an der Stadtkirche zu Saatz gewesen sei und aus Wodnian stamme. Ferner sei er Magister der Philosophie, dann Syndicus und Rat in Saatz gewesen, habe Cantilenas ecclesiasticas herausgegeben mit einer merkwürdigen Vorrede von Phil. Melanchthon und sei schließlich 1582 zu Saatz an der Pest gestorben. — Vergleicht man diese Berichte und berücksichtigt man ferner, daß auch dem Wencesl. Nicolaides Vodnianus „Cantiones evangelicae" zugeschrieben werden, so wird man mit der Annahme nicht fehlgehen, daß Wencesl. Nic. Vodnianus und Wenzel de Radkowa ein und dieselbe Person sind. Dann aber ist er wahrscheinlich wiederum identisch mit einem Wenceslaus Vodnianus, der an der Prager Universität 1542 Febr. 2 Baccalar und 1545 sabbato ante ferias Joa. Baptistae Magister wird (MP I, 2, 329. 337). Seiner gedenkt Johann Rosin folgendermaßen: M. Wencislaus Vodnianus a Radkowa, Rector scholae Zatecensis, et noster praeceptor in pueritia piissimus ac fidelis. Notarius Zatecensium dignissimus (Prochaska, in: Misc. d. Böhm. Lit. I, 1, 116). Vgl. auch Bohuslai Hassensteinii Elegior. Lib. p. 384. — Ein Exemplar der „Cantiones evangelicae" befindet sich auf der ehemaligen Hofbibliothek Wien. Er gab sie im Jahre 1554 bei G. Rhaw in Wittenberg unter dem Titel „Cantiones evangelicae ad usitatas harmonias, quae in ecclesiis Boemicis per totius anni circulum canuntur, accomodatae, praecipua Christi beneficia breviter complectantes" heraus. Von Melanchthon's Vorrede ist der Schluß bemerkenswert: „Vere igitur toto pectore oro filium Dei, ut Ecclesias Bohemicas, in quibus olim fulgere lux Euangelij coepit, & nostras pie coniungat, ut uno Spiritu & una voce ipsum celebremus". Ob diese Lieder tatsächlich, wie R. Batka in seiner Gesch. d. Böhm. Musik (1906, p. 17) behauptet, eine „Übersetzung tschechischer Kirchenlieder ins Lateinische" darstellen, vermag ich in Unkenntnis der tschechischen Sprache nicht nachzuprüfen. Doch erscheint mir diese Annahme mit einigen Stellen der Vorrede unvereinbar, in der Wenceslaus über die Veranlassung zur Herausgabe seiner Lieder spricht. Er sagt: „Apud nos infinitae sunt Cantiones, quibus Ecclesiae prorsus sine fructu utuntur. Quaedam enim sunt impiae, . . ., aliquae sunt barbarae, . . ., nonnullae uero sic satis tolerabiles, sed lingua uernacula scriptae: Exceptis his, quae ante annos plus minus 15, a quibusdam eruditis & pijs fuerant in ordinem redactae, neque tamen hae numerando admodum multae. Quod ego cum hoc primum anno animaduertissem, dum ex communi inter literatos Satecenses instituto, quo omnes & singuli ad decantandas Matutinas . . . in Aduentu obligantur, publicis in Templo cantibus interessem, non potui mihi temperare, quin in eo studij genere periculum tacitus facerem, & aliquot Cantiones, de Incarnatione Domini, componerem". Diese hätten so gefallen, daß er veranlaßt worden sei, für alle Festtage „aliquot cantilenas" zu verfassen. „Composui itaque aliquot odas . . . *Adhibui* autem *harmonias* etiam pueris apud nos notas, neque id sine certo consilio. Canuntur enim ea libentius, quae magis ducunt, quam trahunt. Si remotis usitatis melodijs nouas excogitauissem, aut exquisitas, uulgo tamen minime notas, adhibuissem, uerebar, ne illi, quibus non, nisi consueta, & longo usu recepta, placent, a canendo arcerentur." Daraus scheint mir hervorzugehen, daß von einer „Übersetzung" nicht die Rede sein kann. Sollte es sich wirklich nicht um durchweg neue Texte handeln, so könnte man dann doch höchstens von „Umdichtungen" sprechen.

Wenceslaus de Prachatitz.

1415 Sept. 18 adm. ad grad. bacc.: Wencelaus de Prachaticz d. (MP I, 1, 435). 1415 die . . . mensis Octobris sub mag. Christianno de Prachaticz Joan. de Rokyczana, . . ., Wenceslaus de Prachaticz determinantes gradum baccalariatus acce-

perunt (MP I, 1, 436). 1429 circa festum nat. Virg. Mariae adm. ad grad. mag.: Wenceslaus de Prachaticz d. (MP I, 2, 8). 1430 Oct. sub mag. Christiano de Prachaticz Wenceslaus de Prachaticz licentiatus in artibus, incepit in eisdem (MP I, 2, 9). 1434 mag. Wenceslaus de Prachaticz receptus est ad concilium facultatis juxta statuta super hoc confecta (MP I, 2, 11). Anno Domini 1435. 12. die mensis Octobris ipsa 4. feria proxima ante Galli ego Wencesl. de Prachaticz, artium liberalium mag. universitatis studii Pragensis, electus fui in decanum facultatis artium, . . . (MP I, 2, 12). WS 1439 ist er Rektor der Universität (Tomek, Geschichte d. Univ. Prag, S. 357). 1443 16. die mensis Julii wird er als doctor medicinae bezeichnet (MP I, 2, 20). 1444 mai 27 und WS 1453 ist er wiederum Rektor der Universität (Tomek, l. c., S. 357. 358). Ferner begenet er in den Jahren 1435—1454, abwechselnd als mag. art. und doctor med. bezeichnet, als Examinator (MP I, 2; 11. 13. 20. 25. 37. 48). Von seiner Hand geschrieben besitzen wir heute noch Johannis de Muris Musica communis exposita in der Prager Handschr. 928 Sign. V. F. 6 (Y. III. 4. n. 53), auf die wir weiter oben hingewiesen hatten, und in einer handschriftlichen Rezeptensammlung ein Rezept von ihm (Prag UB. mscr. 2049 Sign. XI. E. 2. fol. 130[a]/32[a]).

Wilhelmus Waltheri de Gundelfingen (erronee Wilhelmus Kesinga de Nuremburga nominatus).

Romae, 1403 Ian. 3: Scholastico eccl. Cracoviens. et Cracoviensi et Vratislaviensi officialibus mandatur, quatenus Vilhelmo Valtheri de Gundelfingen cler. August. dioc. conferant, can. et praeb. Cracov. ac *cantoriam* Opatovviensis Cracov. dioc. ecclesiarum; dicta quidem beneficia ipse Vilhelmus . . . acceptavit, . . ., sed dubitat acceptationem huiusmodi viribus non subsistere, quia ipse in eisdem litteris erronee „Wilhelmus Kesinga de Nuremberga clericus Bambergensis dioc.“ nominatus fuit (Mon. Vat. res gestas Bohemicas illustr. V, 2 n⁰ 2034). 1403 Apr. 26 wird er als can. Wladislviensis, mag. in artibus, can. Wratislav. & Gluszynen. genannt (ib. n° 2082). — Möglicherweise ist er auch in der Prager Matrikel fälschlich als Wilhelmus Kesinga bezeichnet worden. Ein Wilhelmus Kesinga wird 1398 in quatuor temp. post festum pentecostes zum Baccalariatsexamen zugelassen, 1401 zum Magisterexamen, „incipit in artibus“ im gleichen Jahre am 2. März, ist 1401 Mai 25 Determinator und wird noch im selben Jahre in die Juristenuniversität als Mag. (art.) aufgenommen (MP I, 1, 333. 360. 362. 366. II, 1, 81).

Zacharias de Premislavia.

1376 ad ex. bacc. art. adm.: Zacharias de Przemslauia (MP I, 1, 167). 1391 Aug. 5: Zachariae de Premislavia magistro in medicina consideratione Venceslai Romanorum et Bohemiae regis, pro eo, medico suo, supplicantis, de canonicatu sub expectatione praebendae, dignitatis, personatus seu officii eccl. Misnensis providetur, ita tamen, ut, quamprimum dignitatem huiusmodi fuerit assecutus, canonicatum et minorem praebendam ac *cantoriam* eccl. Magedeburgensis, quos obtinet, omnino, prout ad id se sponte obtulit, dimittere teneatur (Mon. Vat. res gestas Bohemicas illustrantia V, 1, 312 n° 553).

Zavise.

1379 sabbato ante Invocavit adm. ad grad. bacc.: Zawischius d. (MP I, 1, 185). 1379 (dominica Misericordia) Slawisczius det. (ib. p. 186). 1380 feria 2 post festum purificationis per hon. virum dnum Nicolaum ... licentiati sunt in artibus ...: Zabicius (ib. p. 196). 1387 ist mag. Zabyssius Examinator (ib. p. 252). 1338 wird Zawisius, mag. in artibus in die Univ. der Juristen aufgenommen und zahlt 14 gr. (MP II, 1, 37). Z. Nejedly, Magister Zavise und seine Schule (Sammelbde. d. Internat. Musikges. VII, 41ff., bes. 56ff.), nimmt an, daß Z. um 1355 geboren und um 1410 gestorben ist. Ferner gibt N. den Nachweis, daß Z. um 1382 als Praebende die Pfarre in Prachatitz gemietet hat, sein Leben aber der Professur auf der Prager

Universität gewidmet, 1396/98 in Rom geweilt hat, zuerst ein religiöser Fortschrittler gewesen ist, in seinem Alter sich aber von Hus abgewendet hat. „Im Jahre 1410 oder bald danach kam er mit Hus in einen persönlichen Konflikt, der Hus zu einem achtungsvollen, aber energischen Briefe an Z. veranlaßte." Zu seinen Kompositionen vgl. ebenfalls Nejedly, l. c.

Wien

I. Die Statuten der Artistenfakultät

1. Statuta fac. art. de anno 1389

Titulus I: Primo igitur ordinamus et statuimus ... ut omni anno Festum B. Catherinae Virginis et Martyris *cum Vesperis et Missa*, simul et sermone latino, solemniter celebratur *per totam nostram facultatem*. Volumus etiam quod in die sancto Festi ipsius B. Virginis Catherinae Missarum solemnia et in die praecedente vesperae *decantentur*, nisi aliquid obstiterit magni ... Quibus quidem Festis, Vesperis, Missis, sermoni et offertorio omnes Magistros, Baccalaureos et scholares nostrae facultatis interesse volumus, a principio usque ad finem permansuros, singulos in habitibus suis decentibus pro gradu suo et ordine, quem in facultate obtinent ... providebunt etiam de *cantoribus*, de campanarum pulsibus et caeteris pro ornatu, et omnibus aliis necessariis ad praemissa et quodlibet ipsorum requisitis. (= J. Zeisl: Cronologia dipl. ... univ. Vindobon. ab anno 1385 ad annum 1394, Wien 1755, p. 94ff.).

Titulus XIV: De Baccalariis praesentandis ad Licentiam in Artibus. Item baccalaureus praesentandus pro Licentia in Artibus ad tentamen debet audivisse omnes libros spectantes ad gradum bacc. in artibus, modo et forma expressis in statuto de promovendis ad gradum bacc., quod incipit: Item talis debet audivisse etc. *Et ultra illos etiam audivisse debet in aliquibus scholis publicis alicuius universitatis*, in qua pro tunc ad minus fuerint tres magistri regentes in artibus, libros infra scriptos; ... *aliquem librum de Musica* (= ib. p. 122/3).

Titulus XXII: Libri ordinarie legendi cum ipsorum collecta. Musikvorlesungen werden darunter nicht genannt; doch heißt es am Schluß: „De aliis vero libris communiter legi *consuetis et requisitis ad gradus magistri* et baccalarii, habeant se benigne circa ipsorum audientes" (= ib. p. 138).

2. Statuta fac. art. de anno 1449, Apr. 14, circa tempus et horas legendi

Es soll gelesen werden „musica per 4 hebdomadas, 16 lecciones" (= Kink I 2, 11).

3. Reformgesetz Ferdinands I. vom Jahre 1537, Sept. 15

Darin wird angeordnet, daß der „Primus Mathematicus" die „*musicam* Ptolomäi, Boetii aut Joanns Muris" lesen soll (= Kink II, 357, 382).

4. Neue Reform vom Jahre 1554

In diesen Verordnungen werden Musikvorlesungen nicht mehr genannt (= Kink II, 380ff.).

II. Urkundliche Belege, die die in den Statuten erhaltenen Bestimmungen ergänzen

1. Im Jahre 1412 werden folgende Ausgaben der Artistenfakultät am Tage der heiligen Katherina verzeichnet: „ebdomadario ex parte officii missae 3 gr., duobus levitis 4 gr., tribus juvenibus 3 gr., duobus cantoribus 4 gr., organistae 2 gr., campanatori 1 gr., tribus bedellis 3 gr. (= Kink I, 95 Anm. 104).

2. In dem Cod. 5155 der Wiener Staatsbibliothek (früher cod. univ. 383) sind auf der Innenseite des vorderen Deckels die Vorlesungen angegeben, die ein Doktorand der Medizin gehört haben mußte („ad gradum doctoratus medicinis [oportet] audivisse"), darunter „*Musica Euclidis* 3 gr., 4 septim., 16 lectionis". Das Buch, in dem diese Eintragung steht, ist laut Besitzervermerk von Ehrhardus de Traysenmawr († 1480) der Rosenburse geschenkt worden. (Vgl. Zur Gesch. der Wiener Univ. im 15. Jh., in: Der österr. Geschichtsforscher, hrsg. von Jos. Chmel, Heft 1, Wien 1838, S. 52.)

3. In den Acta antiqua facultatis artium studii Viennensis (hrsg. von G. D. Teutsch in: Arch. d. Ver. f. Siebenbürgische Landeskunde, NF. XVI, 330) wird verzeichnet, daß „1401 secunda die Januarii congregata est facultas, ... vacati et visi fuerunt baccalarii, volentes temptari pro licentia et fuerunt novem, scilicet: ... 6. Thomas de Muschna Septemcastrensis, qui *deficit* in quarto Euclidis ... *et musica* et non legit".

4. Nach den Statuten der Rosenburse vom Jahre 1432 (hrsg. von K. Schrauf in: Mitteil. d. Ges. f. deutsche Erz.- und Schulgeschichte V, 186) sollte an jedem Wochentag, auf den nicht ein Heiliger fällt, abends nach dem Essen ein Exercitium stattfinden. Während der Promotionstage, an denen der Provisor verhindert war, das Exercitium abzuhalten, sollte über eine Quaestio disputiert werden, und zwar sollten die Scholaren und Baccalauren über ein Thema des Trivium und Quadrivium respondieren.

5. Die Acta facultatis medicae univ. Vindobon. I—III (hrsg. von K. Schrauf, Wien 1894, 1899, 1904) ergänzen in willkommener Weise die Bestimmungen der Artistenfakultät hinsichtlich der feierlichen Ausgestaltung des Tages der Schutzpatronin der Fakultät. Unter dem Dekanat des Mag. Seboldi de Rauenspurg im Jahre 1430 beschließt die medizinische Fakultät, daß „in die sanctorum Cosme et Damiani" eine Messe feierlich gehalten werden soll, und daß „doctores facultatis interesse debent solempniter vestiti ad honorem omnipotentis Dei et beatorum Cosme et Damiani" (= Acta I, 79). Im Jahre 1436 wird folgendes bestimmt: „In die sanctorum Cosme et Damiani martirum fit circuitus cum reliquiis eorundem contentorum in sarchophago et *canitur de eisdem officium* solempniter et *in organis* ad instanciam inclite facultatis medicine et dantur magistro chori 60 den., cantori 32 den., organista 32 den. et leuitis 14. den. Summa est 4 sol. 18 den.; illa debet protunc decanus expedire et per mandatum publice affixum omnia supposita eiusdem facultatis conuocare cum supplicacione aliorum, ut praedicto officio cum deuocione intersint" (= Acta II, 1). Im Jahre 1465 heißt es wiederum: „Item in festo sanctorum martirum Cosme et Damiani, per acta cena, per Fridericum pedellum exposui magistro chori 60 den., de quibus dedit

officiantibus 2 gr. Item cantori 32 den. Item organista 32 den. Item leuitis 14 den. Item pro duabus missis 14 de. Item famulis campanatoris de gracia 7 den. Item *subcantori et juuenibus in cantoria* ex gracia 12 den.“ (= Acta II, 126). Diese Angaben kehren teils spezifiziert, teils summarisch, teils mit dem Bemerken „ut mos, habet“ wieder in den Jahren 1473, 1475, 1483, 1486/89, 1491, 1497, 1499, 1503, 1511, 1518, 1522, 1524, 1527, 1528, 1533, 1535, 1357, 1539, 1549, 1553. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Vorschlag, den Dr. Johannes Tichtel im Jahre 1482 der Fakultät unterbreitet: „In profesto Cosme et Damiani doctor Johannes Tichtel tunc egrotans non potens conuenienter congregate facultati desiderium suum proponere, singulis dominis doctoribus cedulam transmisit in hec verba: Ven. et egregie domine doctor. In egritudine mea, de qua nondum plena sum liberatus, inter alias deuociones deuoui sanctis martiribus Cosme et Damiano specialem ipsis exibere honorem, et dum cogitarem qualem, *venit in mentem offertorium artistarum*, quos s. Katherine suo die faciunt. Statui itaque aput me talem dictis martiribus honorem cras in stacione nostre facultatis facere, cum grossis videlicet, et nedum cras, sed et temporibus futuris. Conabor enim, ut eciam me mortuo id offertorium meis expensis fundatum firmiter possit permanere. Quapropter oro vestram reuerendam humanitatem, quatenus huic meo proposito fauere dignemini ob honorem martirum dictorum et nostre facultatis . . . Cui quidem peticioni omnes et singuli domini doctores ex suis humanitatibis annuerunt et sic die sequenti est celebratum“ (= Acta II, 137).

III. Lehrer und Studenten an der Universität Wien

Anthonius.

Im Sommersemester 1448 wird inskribiert: Dom. Anthonius *cantor* eccl. Transsilvanae. (= Matr. fac. jur. secunda, Bl. 5^v; vgl. Arch. d. Ver. f. Siebenbürgische Landeskunde.)

Bartholomäus.

1553, Sept. 27 wird er als dominus *magister chori* bei den Feierlichkeiten am Tage „sanctorum Cosme et Damiani“ in den Acta fac. med. univ. Vindobon. III, 259 erwähnt. Ob und in welcher Verbindung er sonst mit der Universität stand, konnte bisher nicht festgestellt werden.

Bartholomäus a Cataneis.

1534, Nov. 20 wurde er dem Domkapitel in Wien als Canonicus und Cantor präsentiert. 1537, Jan. 22 wird die Präsentation kassiert, doch wird er im Sept. 1539 wieder als Kantor zugelassen. 1550 resigniert er Kanonikat und Kantorei. Er wird dann Propst von Herzogenburg und Temporalienadministrator des Stiftes Göttweig. † 1562. (Vgl. H. Zschokke, Gesch. d. Metropolitan-Capitels z. heil. Stephan in Wien, Wien 1895, S. 375, 390 und A. Mayer, Gesch. d. geistigen Cultur in Niederösterreich, I, 29, Wien 1878.) Um die Mitte des Jahrhunderts soll er auch als Rechtslehrer in Wien gewirkt haben (Mayer, l. c. I, 263, Anm. 335), doch konnten bisher Belege für seine Studienzeit und Lehrtätigkeit nicht beigebracht werden.

Brictius Praepost de Cilia.

1485, Mai 22 wird Mag. Brictius Ponprobst de Cilia, lic. der heil. Schrift, als Domherr ins Kapitel zu St. Stephan in Wien aufgenommen; bald darauf (1488?) auch Cantor an St. Stephan (H. Zschokke, l. c. 375, 385). Er war Schüler von Georg v. Peuerbach und hielt in den 1470er Jahren humanistische Vorlesungen

(Mayer, Buchdruckergesch. Wiens I, 10, 160). Daten der Immatrikulation und Promotion konnten bisher nicht ermittelt werden. Decan fac. art. ist er in den Jahren 1476 und 1482 (Aschbach II, 451), Rector in den Jahren 1480, 1491 und 1497 (ib. II, 448) und Decan fac. theol. in den Jahren 1492, 1494, 1594, 1496, 1497, 1501, 1503, 1505 (ib. II, 453/54). † 1505.

Clemens.

1389 (nach Oct. 17) wird in der Nacio Ungarie inskribiert: Clemens *Cantor* Tytuliensis 4 gr. (= Die Matrikel der Wiener Univ. I, 32[b], hrsg. von W. Hartl und K. Schrauf, Wien 1892.)

Edlerawer, Hermann (der).

In den „Quellen zur Geschichte der Stadt Wien" (I, 4 no 4049 und 3801) wird 1440, Nov. 5 und 1443, Juni 7 als Cantor an St. Stephan genannt Hermann (der) Edlerawer. Er ist zweifellos identisch mit Hermann Edelawer, der 1445 „Theses in aula univ. Wiennensis ab Aenea Siluio proposite" respondierte (vgl. Bauch, Rezeption des Humanismus in Wien, S. 12, Anm. 3).

Georg von Horb (Horaw).

Er las 1397 über Musik (Aschbach I, 162). Es ist das Jahr der Anfang seiner Regenz. Welches Buch er zugrunde legte, ist unbekannt. Das Datum seiner Promotion ist unbekannt, das seiner Immatrikulation unsicher: 1377 (Juni 24) wird immatrikuliert ein Georius Weczl de Horb und 1389, Apr. 14, ein Georius Weczelonis de Horw (vgl. Hartl und Schrauf, Matrikel, l. c., S. 1, 29). Wahrscheinlich aber ist er mit dem zweiten identisch; sicher wohl auch mit dem Magister Georius de Horb, der 1405 „veterem artem" liest (vgl. Gesch. d. Stadt Wien II, 2, S. 986, Anm. 2). Dekan der Artisten ist er 1407 und 1416 (Aschbach I, 587/88); Rektor: 1419 (H. Zschokke, l. c., S. 299). Zugleich wird er dabei als Mag. art. und Dr. theol. bezeichnet. 1420, Dez. 3 wird er als Chorherr installiert (ib. S. 381). Als Mag. Georius von Haraw, Lehrer der heil. Schrift und Chorherr zu St. Steffan begegnet er 1424, Apr. 14 und 22, in den „Quellen z. Gesch. der Stadt Wien" (I 4, n. 3740/41) und 1425, Mai 21, 24, 26 sowie 1427, Apr. 15 ebendort als Dechant Meister Jörg von Horaw, Lehrer der heil. Schrift (I 4, no. 3747/50 u. 4042).

Geuss von Teining, Johann.

Johann Geuss oder Geiz (fälschlich Grecz) stammte aus Teining in der Oberpfalz und gehörte der Artistenfakultät in Wien seit 1416 an. Seit diesem Jahr las er bis 1433 ziemlich regelmäßig über Naturwissenschaften, Astronomie, Philosophie und 1421 über die Musica Johannis Muris (Aschbach I, 452/53). 1419 und 1423 ist er Procurator der rheinischen Nation (ib. I, 593). Dekan der Artisten ist er 1421, 1427, 1431 (ib. I, 588/89). Dekan der theol. Fak. ist er 1434 (ib. I, 589); Rector 1427 und 1435 (ib. I, 582). 1430, März 18 wurde er installiert an St. Stephan als Domherr (vgl. H. Zschokke, l. c., S. 381; danach ist Aschbach I, 453 wohl zu berichtigen). 1436 wurde er Dechant. Als solcher begegnet er von 1436 bis 1440 in den „Quellen z. Gesch. d. Stadt Wien" I, 4 (vgl. Register). Er starb 1440, Aug. 7. Seine Studienzeit ist vorläufig noch nicht zu überblicken.

Greffinger, Wolfgang.

Immatrikuliert wird 1509: Dns. Wolfgangus gräffinger ex Crembs australis (Componista excellens). Vgl. dazu R. Kink, Mitteil. a. d. Matrikelbuch d. rhein. Nation b. d. k. k. Univ. in Wien, in: Neujahrsgaben d. hist. Ver. in Wien I, 14 (1853). Weitere Daten als die bekannten bei Moser, Hofhaimer, S. 24 und Eitner, Quellenlexicon sind vorläufig nicht feststellbar. Ob er die Oden, die 1515 bei Hier. Vietor in Wien erschienen, wirklich erst damals komponiert hat und damals also noch in Wien war oder wenigstens enge Verbindung zum Wiener Kunstleben dieser Zeit hatte, wie Eitner und auch Moser anzunehmen scheinen, ist nicht ganz

sicher. Denn Hier. Vietor sagt nur, daß er dem „Cathemerinon“ vorher noch nicht im Druck erschienene Tonsätze beifüge „componente aliquando eas, Dno Wolfgango Grafinger Pannone, Sacerdote Musices peritissimo“.

Grünpeck, Josef.

Geb. 1473 zu Burghausen, Mathematiker und Historiker (Mayer, Gesch. d. geist. Cultur . . ., S. 227, Anm.). Bekannt u. a. durch sein Stück, das er 1497, Nov. 23, in Augsburg vor Max. I. aufführen ließ, und seine Mitwirkung in Celtis Singspiel 1501, März 1, in Linz, ebenfalls vor Max. I. Daß er aber (in Wien?) Musikunterricht erteilte, geht aus einem Schreiben des Humanisten Valentinus Kraus an Celtes vom 24. XII. 1499 hervor, in dem er berichtet, daß in Kronstadt eine neue Orgel gebaut worden ist, und sie spiele „Organista juvenis quidem aetate *discipulus Gruenpekis sed suo magistro arte non inferior*“ (vgl. Fr. Teutsch, A. d. Zeit d. sächs. Humanismus, in: Arch. d. Ver. f. Siebenbürgische Landeskunde, NF XVI, 253).

Heritius, Erasmus.

Vgl. die Angaben unter Krakau.

Höffler (Villinus), Leonardus.

Austriacus (Styrius) ex Leibnitz. Daten der Immatrikulation und Promotionen vorläufig unbekannt. 1540 ist er Procurator Sax. (Aschbach III, 383). Dekan ist er 1546, 1548 und 1550, Rektor 1549, 1551 und 1555 (Aschbach III, 385, 386, 387). 1542, Januar 13, wird er Chorherr, hier bereits als Theol. Dr. et Prof. bezeichnet, 1552 Cantor und 1557 Custos an St. Stephan. Er starb 1567, Dez. 11 (H. Zschokke, l. c., S. 390).

Hueber de Freinstatt, Joannes.

Daten der Immatrikulation und Promotionen unbekannt. Der Anfang seiner Regenz fällt in das Jahr 1438 (Aschbach I, 608). 1445, Nov. 25, wird er erwähnt als „ersamer geistlicher Meister Hanns Hueber, schulmeister des grafen Albrecht, brobst zu sand Stefan zu Wien“ (Quellen z. Gesch. d. Stadt Wien II, 2, no. 3129). 1450 und 1463 ist er Procurator der rhein. Nation (Aschbach I, 594/95), 1451 Dekan der Artisten (ib. I, 591), 1454, 1456, 1461, 1466, 1468, 1470 und 1476 Dekan der Juristen (ib. I, 591/92, II, 450/51) und 1452 (Oct. 13), 1472 (Apr. 14), 1478 (Apr. 14) Rektor (vgl. H. Zschokke, l. c., S. 310). 1452, Sept. 8 erhält Joh. Hueber de Frainstatt, art. et decret. dr., ein Kanonikat an St. Stephan (Zschokke, l. c., S. 383) und wird bald darauf auch Cantor (ib. S. 375). 1474 Febr. 5 begegnet Meister Hanns Huber, Lehrer d. geistl. Rechte und Cantor zu St. Stephan, als Testamentsvollstrecker (Quellen, l. c., I 4, no. 3883). Er starb 1478.

Jacobus de Holandia.

1397 (nach Apr. 14) ist in der Nacio Rinensium immatrikuliert: Dom. Jacobus de Holandia, cantor illustrissimi domini nostri ducis Alberti quarti (= Matrikel I, 50[a], hrsg. von Hartl u. Schrauf, Wien 1892).

Johannes de Kranpergk.

1389 (nach Oct. 17) wird in der Nacio Australium immatrikuliert: Dom. Joh. de Kranpergk, cantor eccl. s. Stephani Wiennensis (Matrikel, l. c., S. 31[a]). Bei Zschokke wird er weder unter den Kantoren noch unter den anderen Dignitäten genannt. In den Quellen z. Gesch. der Stadt Wien II, 1 (no. 1372) begegnet er 1397 Oct. 5 als Dechant von St. Stephan und 1399 Oct. als decanus et canonicus eccl. s. Stephani (ib. no. 1438).

Kaufringer, Andreas.

Sohn des Leonhard Kaufringer de Augusta. Schüler von Thomas Oedenhofer (s. d.), der ihn mit Geld unterstützte. Er studierte etwa seit 1458 in Wien und ist sehr wahrscheinlich mit dem gleichnamigem, 1474 erwähnten Vikar von St. Moritz

in Augsburg identisch (vgl. H. Schedels Briefwechsel, hrsg. von P. Joachimsohn, in: Bibl. d. literar. Ver. Stuttgart, Bd. 196, 1893, S. 62, Anm. 1). In diesem Fall ist 1447 sein Geburtsjahr (Veith, Bibl. August. I, 95). Briefe von ihm und von Th. Oedenhofer an ihn enthalten die Münchner Codd. clm. 22403 und 22404. Daraus geht hervor, daß Kaufringer bei Oedenhofer auch Musik studiert hat. Oedenhofer schreibt nämlich 1459 Dez. 30 von Augsburg aus an ihn: „Item precipue tibi committo, quatenus dominum Casparem imperatoris capellanum, cum dns. imperator Wiennam adierit, omnibus modis adeas et ab eo dissimulando ediscas, quare literas suas iam longe tempore ad me non instituerit et si aliquam causam displicendie in eo intellexeris, mihi secreto significabis ... Denique scias, me fratrem tuum Paulum eciam cantui figuratiuo applicuisse, qui indubitanter magnus *cantorus erit et credo meliorus, quam tu a principio fuerasti*" (Bibl. d. lit. Ver., Bd. 196, S. 62).

Keck von Giengen, Johann.

Er lehrte an der Wiener Universität von 1429/1431 und las über Mathematik, Optik und Aristotel. Philosophie, später auch Theologie. Daten der Immatrikulation und der Promotionen nicht bekannt. Er starb nach 1435 (= Giefel, Schwaben u. die Wiener Hochschule, in: Literar. Beil. d. Staatsanzeigers f. Württemberg, 1890, S. 36). Er ist zweifellos mit dem Tegernseer Musiktheoretiker Joa. Keckius identisch, denn die Zugehörigkeit zu den Tegernseer Benediktinern erwähnt auch Giefel. Seinen Traktat s. bei Gerbert, Scriptores III, 319 ff.

Khainer, Wolfgang.

Über seine Immatrikulation berichtet er selbst: „Wolfgangus Khayner Leobentinus in alb. laudatissimi studii Vienn. ac archigymnasii intitulatus anno virg. Partus milles. quingentes. dec. octauo, die vero Veneris quator temporum quo in eccl. Dei canitur Venite adiremus per Magnif. et egregium Udalricum Khauffmann Campidonensem art. et leg. Doctorem, insignis cath. eccl. Div. Steph. Vienn. Canonicum, nec non eo aevo univ. Rectorem. Et sub clar. viro inclytae Fac. Art. Do. magistro Steph. Maus; et sub ven. magistro Do. aurei Leonis conuentore Stephano Sprugl Hallens. Actum anno et die suprascriptis, etiam Leone X Pontifice et Romanorum Imp. orbi Max. terrarum felicissime praesidentibus" (= X. Schier, Spec. Styriae lit., Viennae 1769, p. 10). Nach Schier hat er noch 1522 in Wien gelebt. Unter seinen 18, noch erhaltenen Werken befindet sich eine Musica choralis (= Wien, Staatsbibl., Ms. 4787 (Nov. 330), fol. $101^a/110^b$; vgl. Tabulae codd. mss. - - - III, 387).

Khraler, Valentinus.

Daten der Immatrikulation und Promotionen unbekannt. 1494 ist er Dekan der Artisten (Aschbach II, 453), 1497 Apr. 14 Rektor (Valentin Kraler ex Hollabrunn = ib. II, 448). 1500 wird Valentinus Graler de Holaprun, art. mag. et theol. bacc. als Chorherr installiert (Zschokke, l. c., S. 387). 1507, 1513, 1517, 1521, 1523, 1527, 1529, 1531 ist er Dekan der theol. Fakultät (Aschbach II, 454/55 und III, 379/81). In den „Quellen z. Gesch. d. Stadt Wien" (I 4, no. 3948) wird er 1520 Juni 7 erwähnt als „art. et sacre theol. doctor, can. Wiennens., Vicerector u. 1536 als Cantor an St. Stephan (= ib. I 1, no. 224). Er starb 1539.

Kleindienst, Nicolaus.

Datum der Immatrikulation unbekannt. Bacc. art. wurde er in Wien 1440. Sein Aufenthalt in den nächsten Jahren ist unbekannt. 1460 Apr. 28 wird er in Freiburg i. Br. immatrikuliert: Dominus Nicolaus Kleindienst vicarius perpetuus eccl. sancte Perpetue in Adelhusen, art. Bacc. und wird Mag. art. im Jahre 1462 (= Mayer, Matrikel d. Univ. Freiburg i. Br. I, 4, n. 11). Nach Schreiber, Gesch. d. Alb.-Ludw. Univ. zu Freiburg i. Br. I, 68 las er in Freiburg über Musik.

Knapp, Johann.

Er stammte aus Reutlingen. Datum der Immatrikulation unbekannt. 1459 beginnt seine Regenz an der Univ. Wien. 1460 Nov. 2 wird er aber bereits in Freiburg i. Br. immatrikuliert: Magr. Johannes Knapp de Reutlingen, ist dort 1466 dec. fac. art., seit 1479 in der Juristenfakultät, s. s. canonum dr. et prof., Rektor 1480, dec. fac. iur. 1491/92, 1495/96. Weitere Angaben s. bei Mayer, Matrikel, l. c., S. 11. Auch er hielt in Freiburg Vorlesungen über Musik, bat allerdings wiederholt um Enthebung von diesem Fach, da es an den nötigen Hilfsmitteln dafür fehlte (vgl. Schreiber, Gesch. . . . l. c., S. 68).

Kraus, Valentin.

Bekannt in den Humanistenkreisen um Celtes. 1481 läßt er sich in Wien immatrikulieren, wird 1487 Magister (= Fr. Teutsch, A. d. Zeit d. sächs. Humanismus in Siebenbürgen, in: Arch. d. Ver. f. Siebenbürg. Landesk., NF. XVI, 252). Im Sommersemester 1488 läßt er sich in die Matrikel der Juristenfakultät (vgl. Matr. fac. iur. secunda, Bl. 33) und 1494 Apr. 15 in die Matrikel der Mediziner eintragen (= Acta fac. med. univ. Vindobon. II, 209). 1499 verläßt er Wien und reist über Groß-Wardein nach Kronstadt. Ob er dorthin berufen worden war, ist nicht ganz sicher. Allerdings berichtet er in einem Brief an Celtes, daß man ihn dort durch Gehaltserhöhung halten wolle, weil es ihm nicht mehr in der Heimat gefiele. Über seine musikalischen Interessen berichtet ein Brief, den er aus Kronstadt 1499 Dez. 24 an Celtes richtete. Er schreibt darin: „Opus est apud nos musicum sive organicum in aede de novo exstructum, quantum ad celaturae pulchritudinem a me ante ac non visum neque quantum ad sonoritatem et vocum varietatem a me auditum. Organista juvenis quidem aetate discipulus Gruenpekis sed suo magistro arte non inferior. Musicae vero meae Delphicae donec Varadinum veneram tanta me ceperat oblivio, ut de letheo fluvio oblivionem me potasse existimarim“ (ed. in: Arch. d. Ver. f. Siebenbürg. Landesk., NF. XVI, 272).

Lang, Johannes.

Geboren 1503 zu Freistadt im Fürstentum Teschen. Seine erste Ausbildung erhielt er in Neisse bei Valentin Krautwald, der ihm auch schon die Anfänge des Griechischen beibrachte. Außerdem war er dort Kurrendaner. Dann geht er nach Krakau an die Universität und wird dort im WS 1520 immatrikuliert als: Johannes Johannis de Fraystath dioc. Wratislauiensis. Humanistische Studien unter Philipp Gundelius, der ihn 1522 mit nach Wien nimmt, wo Lang die Würde eines Mag. art. erwirbt. Von Wien begab er sich nach Ofen, wo er „Rector sacelli musices Ludouici regis Hungariae“ wurde und in dieser Funktion entweder Thomas Stoltzer ablöste oder noch eine Zeit neben ihm wirkte. 1527/28 leitet er für Trotzendorf die Goldberger Schule und 1529/30 die Schule zu St. Jakob in Neisse. 1532/34 Stadtschreiber in Schweidnitz, darauf Sekretär des Bischof Jacob von Breslau in Neisse. 1539 macht ihn Balthasar v. Promnitz zu seinem Kanzler. 1540 erhält er durch Ferdinand I. die Würde eines Dr. legum, tritt 1543 als Rat und Orator in den Dienst Ferdinands I., der ihn oft zu Gesandschaften nach Polen verwendete. Verbindungen zu Krakau werden dabei erneut aufgenommen und vertieft. Er starb 1567 Aug. 25. Vgl. Epicedion in funere clar. et incompar. eruditionis viri Jo. Langi Silesij. L. L. Doctoris, Oratoris et Consiliarij Caesarij Scriptum a Dan. Scepsio Medico. Gorlicii. An. MDLXVIII. (Breslau, Stadtbibliothek). Die Schrift war mir leider trotz mehrfacher Bemühungen nicht zugänglich. Aus ihr hat aber G. Bauch geschöpft (Biograph. Beitr. z. Schulgesch. d. 16. Jh. in: Mitt. d. Ges. f. deutsche Erz.- u. Schulgesch. V, 19ff. und Schlesien u. die Univ. Krakau in: Zs. d. Ver. f. Gesch. u. Altertumsk. Schlesiens XLI, 165/6), dem ich hier außer J. A. Hoffmann. Tonkünstler Schlesiens, S. 279/80, folge und auf die ich für weitere Einzelangaben verweise.

Leonardus.

Am 27. Sept. 1494 leitete bei der kirchlichen Feier am Tage ss. Cosme et Damiani die musikalischen Darbietungen „Magister chori dns Leonardus“ (= Acta fac. med. Vindobon. III, 7). Im Tagebuch des Wiener Arztes Joh. Tichtel (= FF. rer. austriac. I 1, p. 42) findet sich zum Jahr 1487 Nov. 30 der Eintrag: „Item Andree, hora 11 c. mer., nascitur mihi filius quintus. Hora quarta die eiusdem baptizatur per *magistrum chori, dominum Leonardum*“. Zschokke, l. c., S. 386 erwähnt einen Leonardus Wülfing von Neukirchen, Chormeister und decret. doctor, der am 4. Sept. 1492 als Chorherr installiert wird und 1504 Apr. 19 stirbt. Wahrscheinlich ist er mit unserem Leonardus identisch. Dann würden sich für ihn noch folgende Daten nachweisen lassen: 1438 Juni 11 Leonhard, Chormeister bei St. Stephan (Quellen z. Gesch. d. Stadt Wien I 4, no. 4711), 1441 erregen seine Predigten in geistlichen Kreisen Anstoß (ib. II 2, no. 934), 1479 Febr. 3 Lienhart Wülfing, briester Saltzburger bistumbs, achter Allerheiligen tumbkirchen zu s. Steffan in Wien (ib. II 3, no. 4717) und 1489 Juni 7 Leonhart Wülfing, Kormeister ... (ib. II 3, no. 5320).

Michael.

1415 (nach Oct. 13) wird in der Nacio Rinensium immatrikuliert: Michael Cantor de Oting. (= Matrikel d. Wiener Univ. I, 109[a]).

Luscinius (Nachtgall), Ottmar.

Die bekannten Einzelheiten in Einklang zu bringen ist nicht ganz leicht und noch nicht endgültig möglich. Dazu müßten wenigstens die urkundlichen Belege seines Studienaufenthaltes in Löwen, Padua und Paris erbracht sein. Mir scheint sich (zum Teil in Abweichung von Moser, Hofhaimer, p. 29, Anm. 42) folgendes zu ergeben: Geboren 1480 (?) in Straßburg, immatrikuliert in Heidelberg 1494 Aug. 15 Kal. (Toepke, Matrikel I, 411), 1496 Juli 12 daselbst bacc. art. viae mod. (ib.). In Wien wird er in das Album der rhein. Nation im WS 1505 eingetragen. Studiert in Wien bei Greffinger Musik und hält selbst Musikvorlesungen. Wann er in Löwen und Padua studiert hat, ist noch nicht festgestellt. Wahrscheinlich aber vor seiner ersten Wiener Zeit. Von Wien aus ging er nach dem Orient, ist jedoch 1510 wieder in Augsburg bei Conrad Peutinger. 1514 ist er in Straßburg, Organist an St. Thomas wird er 1515 März und Vicarius eccl. s. Thomae Arg. 1517 Aug. 17. 1518 geht er nach Paris, wo er bei Faustus Andrelini Vorlesungen über lateinische Literatur hört. 1520 verlor er seinen Organistenposten in Straßburg, geht nach Augsburg, wird dort Lektor zu St. Ulrich (1522/23), muß auch Augsburg als Gegner der Reformation verlassen, wird 1528 Münsterpfarrer in Freiburg i. Br. und wird an der dortigen Universität immatrikuliert im Sommersemester 1529. Er starb 1537. Wie der 2. Wiener Aufenthalt im Jahre 1515 und das Studium bei Hofhaimer mit der verbürgten Straßburger Tätigkeit im gleichen Jahr zu vereinigen ist, bedarf noch der Klärung.

Die Nachweise seiner beiden musiktheoretischen Bücher s. bei Eitner, Quellenlexicon.

Nicolaus von Neustadt.

Er las im Jahre 1393 in Wien über Musik (Aschbach I, 145). Seine Regenz begann im Jahre 1391. Die Daten seiner Promotion sind noch unbekannt, die seiner Immatrikulation unsicher; denn sowohl 1381 circa Nov. 11 wird ein Nicolaus de noua civitate immatrikuliert, wie 1381 circa Juni 13 ein Nicolaus Sarter de nova civitate (vgl. Matrikel d. Univ. Wien I, 9).

Oedenhofer, Thomas.

1449 wird in Wien in der rhein. Nation immatrikuliert: baccal. Thomas Oedenhofer de Monaco und eine spätere Hand hat dazu bemerkt: „creatus in magistrum Wiene, plebanus et decanus in Häbach. vir peritissimus“ (= R. Kink: Mitteil. a.

d. Matrikelbuch d. rhein. Nation b. d. k. k. Univ. in Wien, in: Neujahrsgaben d. hist. Ver. in Wien, 1. 1853, S. 5). Seine Regenz begann im Jahre 1452. Wo er sich die Würde des bacc. art. erworben hat und wann er in Wien bacc. theol. wurde, ist noch festzustellen. Briefe von ihm an Andreas Kaufringer s. in den Münchner Codd. clm. 22403 und 22404. Aus ihnen geht hervor, daß er Musikunterricht erteilte. Einen Brief s. weiter oben unter A. Kaufringer, der andere vom 12. III. 1460, der gleichzeitig seine Beziehungen zu Gossembrot erhellt, folge hier. Er schreibt darin an Kaufringer: „Quod dominum Casparem fratrem meum et hominem omni claritate mihi coniunctum adhortatus fueris, in eo rem mihi pergratissimam exhibuisti. Nam ut literis eius accepi, amiciciam suam mihi semper desideratam integram cognovi, quod maximum quidem animo meo gaudium cumulavit. Placuerunt et *carmina sua* filie magistri civium et quidem maxime, delectatur enim de hijsce rebus *non modo filia sed et ipse magister civium, qui satis pulcre artem canendi adquisivit. Scit et filia sua Sibilla* (sc. Gossembrot) *contrapunctum* (im Mscr. copuctu; Joachimsohn hält das für einen Schreibfehler und möchte copoitu=compositum=Fabel lesen, was ich für völlig abwegig halte) *facere et evestigio, que subiecta fuerint oculis, cantando formare* (vgl. Bibl. d. literar. Ver. Stuttgart, Bd. 196, S. 67).

Paminger, Leonhardus.

Geboren 29. III. 1495 zu Aschau, gestorben 3. V. 1567 zu Passau. Zu seinem Leben und seinen Werken vgl. ADB; KmJ XX (1906); Riemann-Lexicon; Eitners Quellenlexicon und Moser in seinem Hofhaimerbuch. Ob und wann er immatrikuliert wurde, welche akademischen Grade er erlangte usw. ist noch zu klären. Sicher ist nur, daß er bis 1516 in Wien weilte und dort am Stephansdom bei der Kirchenmusik mitwirkte (vgl. Moser, l. c., S. 25).

Palenczk, Johannes.

1386 (nach Oct. 13) wurde in Wien immatrikuliert: Dom. Johannes Palenczk, canonicus et cantor eccl. Misnensis, 4 gr. dedit (= Matrikel d. Wiener Univ. I, 22[b]). Er wurde in die Nacio Saxonum aufgenommen.

Paulirinus de Praga, Paulus.

Vgl. dazu die Angaben weiter unten unter Krakau! In Wien begann seine Tätigkeit als magister regens im Jahre 1442 (Aschbach I, 619).

Paulus.

1387 (nach Apr. 13) wurde in die Nacio Ungarorum aufgenommen: „Item dominus Paulus cantor et canonicus eccl. Transsiluanensis, 4 gr. (= Matrikel d. Wiener Univ. I, 24[a]).

Perlacher, Andreas.

Über ihn wissen wir vorläufig nicht viel mehr, als daß er ein Schüler Tannstetters, Mediziner, Mathematiker und Astronom in Wien war und einen musiktheoretischen Traktat „Annotationes in Musicen magistri Joannis de muris (per magistrum Andream Perlachium) accuratae (accurtatae?) traditae" hinterlassen hat (München, cod. clm. 752, f. 95—114). Vgl. dazu Th. Kroyer in: Sandbergerfestschrift, 1918, S. 70!

Preczner, Conradus.

1390 (nach Apr. 14) wurde in die Nacio Australium aufgenommen: „Conradus Preczner, altarista ad sanctum Michahelem, 4 gr. (=Matrikel, l. c., p. 34[a]).

Przemislav, Herzog von Troppau.

Nach den Scriptores Rerum Siles. III, 337 studierte er in Wien, wurde darauf Domherr an der Breslauer Kathedralkirche und Cantor zum heiligen Kreuz in Breslau. In Krakau ist er im Sommersemester 1447 immatrikuliert (vgl. G. Bauch, Schlesien u. die Univ. Krakau, in: ZVGASchles. XLI, 119). Daten der Immatrikulation in Wien sind noch festzustellen.

Silberer, Andreas.

Studierte in Wien und erlangte dort die Würde eines bacc. art. Daten dazu sind noch zu erbringen. 1463 Mai 25 wird er in Freiburg i. Br. immatrikuliert: „Andreas Silberer alias Wassertrüb de Wila Spirensis diocesis, bacc. art. Wienens.“ Im Ws. 1463/64 erlangt er dort die Würde des Mag. art. und hält Vorlesungen über Musik. 1476 ist er Vorstand der Lateinschule in Überlingen. 1477/78 wird er in den Urkk. d. Univ. Tübingen unter den Magistern „sub primo Rectoratu“ aufgezählt (= Urkk. d. Univ. Tübingen, p. 462): „M. Andreas Silberer de Wil (prom. Friburgi)“. 1486 will er zur Regentia der Artisten in Freiburg i. Br., wird aber abgewiesen, „quod defectuosus im membris suis existeret ac morbosus, inde ipsis magistris nauseabilis esset“ (= Prot. fac. art. 1486 Sept. 20; vgl. dazu Mayer, Die Matrikel d. Univ. Freiburg i. Br. I, 23).

Slatkonia, Georg.

Geboren 21. III. 1456 in Laibach, gestorben 26. IV. 1522 in Wien. 1473 in Ingolstadt immatrikuliert, 1475 in Wien inskribiert, wo er 1477 bacc. art. wurde. Zu seinem Wirken, seiner Bedeutung als Kantor für die Musikpflege in Wien usw. vgl. J. Mantuani, Gesch. d. Musik in Wien I, 266 ff. und Riemann-Lexikon.

Schaumberg, Martinus de.

Sohn des Pflegers und Amtmannes zu Nassenfeld Caspar v. Sch. 1520 Jul. 11 begegnet er als can. eccl. Herbipol., 1531 Nov. 3 als can. eccl. Eistett, 1533 Mai ist er in Ingolstadt immatrikuliert, 1539 im Ws in Wien immatrikuliert und 1544 in Bologna. 1539 wird er ferner erwähnt als can. eccl. August., 1546 Mai 28 als can. capitularis eccl. Eistett., 1554 Sept. 7 als cellerarius eccl. Eistett., 1555 Dez. 7 als cantor eccl. Eistett., 1559 Jun. 2 als decanus e. Eistett. und 1560 Jul. 16 als episcopus Eistett. Als solcher regiert er bis zu seinem Tode 1590 Jul. 28 (vgl. dazu Knod, S. 483).

Schleupner, Sebastian.

Vgl. die Angaben unter Krakau!

Schreiber, Henricus Henrici.

Vgl. die Angaben unter Krakau! Im Jahre 1518 ist Henricus Grammateus Procurator der Natio Saxonum in Wien (Aschbach II, 460). 1518 veröffentlicht er bei Joh. Singriener einen Libellus de compositione regularum pro uasorum mensuratione ... (vgl. Denis, Buchdruckergesch. Wiens p. 182/3). Desgleichen gab er bei H. Khol (Erscheinungsjahr unbekannt) „Ein Kunstreich und behendt Instrument zu wissen am tag der Sonnen und zu der Nacht durch die Stern mancherlay nutzberkeit vnd auffgab zu allen Orten vnd Enden der Welt ...“ heraus (ib. 657/8).

Starch, Ludwig.

1480 März 15 heißt es im Testament des Joh. Planckenstein de Nuremberga: „Dem Ludwig Starch schafft er, falls er Priester werden will, seinen Text Sententiarum, und ein Bibel in dreien puchern, sein großes Tagzeitpuch mit dem Diurnal“ (= Quellen z. Gesch. d. Stadt Wien II 3, no. 4803). 1492 März 20 wird Mag. art. Ludovicus Starch aus Wien als Chorherr an St. Steffan installiert. 1514 wird er Cantor an St. Steffan (vgl. Zschokke, l. c., S. 375, 386).

Stock, Nicolaus.

Vgl. die Angaben unter Krakau! 1422 Oct. ist er Dec. fac. art. univ. Viennensis. (Aschbach I, 588.) Seine Regenz beginnt um 1422; später wurde er noch Jur. c. doctor (ib. I, 619).

Stürtzel, Konrad.

Geboren um 1434 in Kitzingen (Franken), 1453 in Heidelberg immatrikuliert: Conradus Stirtzel de Kitzingen Herbipolens. dioc., 1456 Jan. 15 bacc. art., 1458

März 7 lic. art., gleich darauf mag. art. (vgl. Buchwald, K. Stürtzel). Sommersemester 1460 immatrikuliert als 8. Magister in Freiburg i. Br., 1464/65 dec. fac. art., 1469 und 1478/79 Rektor. 1479 Consiliarius. Nach 1469 trat er in die Juristenfakultät ein, wurde s. s. canonum doctor, Rat des Erzherzog Sigismund v. Tirol, 1486 erzherzogl. Kanzler, seit 1490 in Diensten Maximilians I., der ihn 1491 in den Ritterstand erhob. 1494 Jan. 28 begegnet er als Dr. et aulicus cancellarius in den Quellen z. Gesch. d. Stadt Wien I 2, no. 1289. In Freiburg hatte er Vorlesungen über Musik gehalten und übte auch später auf Politik und Kunstleben Wiens bedeutenden Einfluß. Ob er mit der Universität in unmittelbarer Beziehung gestanden hat, bedarf noch der Klärung.

Thomas.

1382 (nach Jan. 21) wird immatrikuliert: Thomas choralis ad Sanctum Michahelem, 2 gr. ten. (= Matrikel d. Wiener Univ. I, 11[a]).

Troppauer, Paul.

Er las 1431 über Musik (Kink I 2, p. 11). Daten der Immatrikulation und Promotionen sind noch festzustellen. 1417 Oct. wird er Dekan der Artisten (Aschbach I, 588). Seine Regenz beginnt 1419 (ib. I, 620). 1429 ist er wiederum Dekan der Artisten (ib. I, 589).

Turmair (Aventius), Johann.

Vgl. die Angaben über Aventinus unter Krakau!

Ulricus.

1404 (nach Oct. 13) wird in die Nacio Rinensium eingetragen: Vlricus Cantor de Nouo Foro (= Matrikel, l. c., p. 69[b]).

Valentinus.

Er unterschreibt sich in einem Brief aus Wiener-Neustadt vom Jahre 1467 an die Äbtissin zu Söflingen b. Ulm mit „Pruder Valentinus, gardian in der neuen stat, capellan und organist des keysers“ (= Denkmäler d. deutschen Kulturgeschichte I 2, S. 41). Wahrscheinlich ist er identisch mit dem Gregor Valentinianus, der sich in einem Brief an Vadian 1516 XIIII Kal. Martias bezeichnet als Cantor Caesaris (Monatshefte f. Musikgesch. 35, 188). Seine Beziehungen zur Universität Wien und seine Bedeutung für das Wiener Musikleben sind noch nicht geklärt.

Wiener, Thomas.

Daten der Immatrikulation und Promotionen sind noch festzustellen. 1481 Apr. ist er Dekan fac. art. (Aschbach II, 451), ebenso 1485 und 1489 (ib. II, 452). 1487 Apr. 7 electus in rectorem Mag. Thomas Vienner ex Kharenneuburg, collegii ciuium collegiatus dignissimus (= Acta fac. med. II, 188). 1488 Juli 10 wird mag. art. et prof. Thomas Wienner (Weiner) de Neumburgo Forensi als Domherr an St. Stephan installiert, bald darauf auch als Cantor (Zschokke, l. c., S. 375, 386). Er starb 1514 Apr. 11.

Wolfgang de Knüttelsfeld.

Daten der Immatrikulation und Promotionen sind noch festzustellen. Magister regens ist er 1425 (Aschbach I, 626). 1440 Jan. 22 wird er als Chorherr an St. Stephan installiert (Zschokke, l. c., S. 375), bald darauf auch Cantor an St. Stephan. 1473 Jan. 14 begegnet er als „Meister Wolfgang von Knüttelsfeld, korherr und Cantor der Korherrn Allerheil. Tumbkirchen zu sand Stefann, Caplan der Messe in sand Colmans Kappelin auf dem Goczakher gegen dem Burgerspital vor kernertor zu Wienn vbergelegen auf sand Annen altar“ (= Quellen z. Gesch. d. Stadt Wien I 4, no. 4071). Gleich danach 1473 (vor Jan. 25) ist er gestorben.

(Die Krakauer Quellen folgen im nächsten Heft)

Die Fürstliche Leichenpredigtensammlung zu Stolberg als musikgeschichtliche Quelle

Von Arno Werner, Bitterfeld

Als in den Jahren 1906 bis 1908 die Staatliche Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst unter dem Vorsitz von Rochus v. Liliencron die musikgeschichtlichen Bestände von Thüringen und der Provinz Sachsen durchforschen und in einen Zettelkatalog aufnehmen ließ, wurde von den Sendboten auch die Durcharbeitung der Fürstlichen Leichenpredigtenbibliothek auf Schloß Stolberg im Harz in den Arbeitsplan mit aufgenommen. Diese ihrem Umfange nach bedeutsamste Sammlung von Leichenpredigten umfaßte ursprünglich 40000 Stücke; doch verminderte sich ihre Zahl nach dem Jahre 1870 auf rund 25000 durch Abgabe von Doppelstücken an die Büchereien der verwandten Fürstenhäuser in Wernigerode und Roßla. Begründet wurde die Sammlung durch die 1749 unverheiratet gestorbene Gräfin Sophie Eleonore zu Stolberg-Stolberg, die sich in ihrer pietistischen Richtung an den Worten der Gedächtnispredigten erbauen und zum Tode vorbereiten wollte. Die beiden Stolberger Pfarrer erwiesen sich als ihre erfolgreichsten Sammler dieser Trostschriften; weiter verschaffte ihr ein ausgedehnter Briefwechsel an vielen Plätzen fleißige Helfer. Der erste schon 1716 aufgestellte Katalog der Sammlung war unvollständig; spätere Verzeichnisse ordneten die Bestände nach Berufsgruppen und nach der Größe der Druckwerke. Unter diesen Voraussetzungen war vor 30 Jahren eine auch nur einigermaßen vollständige Auffindung der musikgeschichtlichen Werte der Bücherei unmöglich. Die Anregungen von Max Seiffert und der von ihm dargelegte großzügige Plan zur Durchforschung aller deutschen Bibliotheken und Archive von 1914[1] änderten in bezug auf Stolberg ebensowenig wie mein Bericht über die Durchführung der musikgeschichtlichen Forschung in Sachsen-Thüringen auf dem Musikkongreß zu Leipzig im Jahre 1925[2]. Erst der Abschluß Deutschlands vom Auslande in der Nachkriegszeit und in der Folge die Besinnung auf das eigene Volkstum, wie die beginnende Aufnahme der Familienforschung in weiteren Kreisen der Bürgerschaft bahnte der Ausnutzung der bisher im Verborgenen gebliebenen Stolberger Sammlung schneller als man hoffen durfte den Weg. Zur Förderung der Personen- und Familiengeschichte ließ der wagemutige Verlag Degener & Co. in Leipzig (Inh. Oswald Spohr) im Verein mit der Fürstlichen Kammer zu Stolberg in den Jahren 1927 bis 1935 eine Neuaufnahme der Leichenpredigtensammlung vornehmen. Das Ergebnis, einzig in seiner Art, liegt nunmehr als stattlicher Katalog in vier Bänden

---

[1] Ein Archiv für deutsche Musikgeschichte. Leipzig 1914.

[2] Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft. Leipzig 1926, S. 390.

vor, von denen der letzte wegen doppelter Stärke geteilt wurde. In übersichtlicher Folge gleiten auf 3496 Seiten im Kleindruck hunderttausende von Namen, Zahlen und Tatsachen am Auge des Forschers vorüber. Besonders zu schätzen ist das vielseitige Zusammenfassen der Ergebnisse in den Schlußverzeichnungen jedes Bandes. Ist doch damit ein näherer Weg gezeigt, den Katalog nach den verschiedensten Arbeitsgebieten hin auszuschöpfen. Daß sein Wert für die musikgeschichtliche Forschung lohnend ist, beweist schon der im Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung in Berlin niedergelegte Zettelkatalog mit seinen über 2000 genauen Nachweisen. Leider sind die Musiknachweise durchaus unzuverlässig, da offenbar bei ihrer Bearbeitung der kundige Fachmann fehlte. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit wird deshalb im Anhang S. 317 eine Reihe von Berichtigungen und Ergänzungen beigefügt; andere ergeben sich aus den übrigen Verzeichnissen des Anhangs.

Die eigentlichen Leichenpredigten mit den sogenannten Abdankungen, dem zumeist beigegebenen Lebenslaufe des Verstorbenen, den gut gemeinten, aber meist gedankenarmen Beileidsgedichten der Verwandten und Freunde und den Trauergesängen liegen hier nicht in dickleibigen Sammelbänden, sondern von Nr. 3626 an durchweg in Einzelausgaben vor, die aber jetzt nur an Ort und Stelle einzusehen sind. Einsetzend mit Luthers Tode schwillt ihre Zahl zur Zeit Scheins und Rosenmüllers stark an, um mit der beginnenden Aufklärung um 1740 zu verebben. Die Sitte, Gedächtnisschriften für liebe Verstorbene drucken zu lassen, wurde nur in lutherischen Kreisen heimisch. Darum sind die thüringischen und sächsischen Lande am stärksten vertreten; zahlenmäßig folgen Schlesien und Brandenburg. Die wohlhabenden, ehemals Freien Reichsstädte Nürnberg, Regensburg und Augsburg mit ihrer stark evangelischen Bewohnerschaft sind in Stolberg in hohem Maße beteiligt, ebenso das auch musikalisch von Thüringen abhängige Koburg mit dem übrigen evangelischen Franken. Dagegen fällt das nahe gelegene, aber fast ganz „kalvinische" Anhalt wie auch das katholische Deutschland ganz aus.

Zur Gewinnung des gesamten musikgeschichtlichen Inhalts einer Trauerschrift wird man Titel und Widmung nicht überschlagen, gibt doch letztere oft Auskunft über die Personen der Familie und der Verwandtschaft. Die eigentlichen Leichenpredigten, in der vorliegenden schriftlichen Form anscheinend noch weiter ausgesponnen als im mündlichen Vortrage, sind für unsere Zwecke unergiebig, wenn man sie im Sonderfalle auch nicht übergehen wird. Nur denen vor 1600 kommt Bedeutung zu, weil hier der Lebenslauf in die Predigt noch eingearbeitet wird. Die Abdankung, der Dank der Hinterbliebenen an die Trauergäste, ist unwichtig. Die Personalien oder Lebensgeschichten führen uns hinein in Leben und Wirken, Leiden und Freuden all der Kapellmeister und Musikdirektoren, der Kantoren, Organisten, Stadtpfeifer, Trompeter und Musikanten[1]. Neben den Personalien der Musiker sind auch die von ihren Familiengliedern, von Ehegatten, Eltern, Kindern und Kindeskindern zur Erforschung der Lebensumstände und der Umwelt des Künstlers von Bedeutung; darum wird im 3. Verzeichnis des Anhangs auf sie hingewiesen. Von dem zuweilen allzuhohen Lob der Geistlichen muß der rein sachlich eingestellte Betrachter vielfach ein gut Teil abstreichen. Wenn darum von

[1] Eine Reihe von ihnen ist abgedruckt in den Monatsheften für Musikgeschichte 1875ff.

einem Zeitgenossen gesagt wird, er sei kein Heiliger gewesen, so kann das schon als bedenkliches Urteil gelten, und wenn es heißt, er war kein Polstersetzer und hat den Leuten alles „fein deutsch" gesagt, so ist gewiß, daß er scharf und angriffslustig war und deswegen in seinem Leben viele Widerstände zu überwinden hatte. Die voll ausgebauten Lateinschulen oder Gymnasien verlangten von allen Schülern Übung in der Dichtkunst, lateinisch und deutsch. Diese Schulforderung wirkte sich zweckdienlich aus in den Trauergedichten unserer Leichenpredigtendrucke. Wir finden sie durchweg in den Gedächtnischriften für gesellschaftlich hochstehende Kapellmeister und Musikdirektoren wie für die Träger bedeutsamer Kantorate. Dagegen fehlen sie ganz bei den Organisten, Stadtpfeifern und anderen Musikern minderen Ranges und zwar weniger aus Scheu vor den erhöhten Druckkosten, sondern weil in diesen Lebenskreisen reimgeübte Verwandte und Freunde fehlen. Ebensowenig mischen sich, von zwei Fällen abgesehen, Stadtpfeifer, Orchesterleute und freie Musiker unter die „Dichter". Treffen wir Organisten unter ihnen, so sind es solche, die in ihrem Bildungsstande über dem Durchschnitt stehen: Georg Ahle, Pestel, Moritz Edelmann, Schwemmer, Sigmund Gottlieb Staden, Andreas Werckmeister. In ununterbrochener Reihe treten die Thomaskantoren mit Versen an: Schein, Michael, Knüpffer, Schelle und Kuhnau. Schließlich auch „S. Bach", aber nicht Sebastian, wie der Katalog irrtümlich annimmt, sondern der Domkantor Stephan Bach aus Braunschweig. Von den Spitzen der Musikerschaft geben ferner Proben ihrer Verskunst: Beer, Bernhard, Bodenschatz, Colander, Adam Drese, Erlebach, Händel, Hainlein, Adam und Philipp Krieger, Mylius, Christian Friedrich Rolle, Telemann und Witt. Trauerfälle im Fürstenhause bringen auf längere Zeit den Jüngern der tönenden Kunst Zeiten der Sorge und Entbehrung. In die Klage um den Verlust in der Kunst schwingt dieser Gedanke im Untergrunde des Bewußtseins mit, wenn 1666 Stadtkantor Richter in Sondershausen in einem Trauergedicht auf den Fürsten klagt:

Der Musen Chor nicht stimmet mehr,
der sonst sang ohne Ende.
Die Orgeln still
sind, niemand will
sein fröhlich wie vor Zeiten,
auch schweigen ganz die Saiten.

Wo ist die Pauke und Trompet?
Sie liegen ganz verstummet;
nicht mehr man höret das Spinet,
die Violon nicht brummet.
Der Sänger gut
hat wenig Mut;

es lieget alles nieder,
die Reimen und die Lieder.

Zum weiteren Musikerkreise rechnen die Verfasser von Trauergedichten, die in der Literaturgeschichte mit Ehren genannt werden, zugleich aber auch gelegentlich in das Gebiet der Musik hinübergreifen: Heinrich Albert, Johann Georg Albinus, Sigmund v. Bircken, Paul Flemming, Johann Christoph Lorber, Georg Neumark, Erdmann Neumeister, Martin Rinckart, Johann Rist, David Schirmer, Christian Weise.

Die Trauermusik, der wichtigste Teil der Schrift, soll nach dem Verzeichnis der Abkürzungen im Katalog unter „N" erscheinen; in verschiedenen Fällen deutet indessen auch „No" eine Musikbeilage an. Im Durchschnitt entfällt auf je 100 Leichenpredigten ein Trauergesang. In Wirklichkeit sind es mehr, da eine

Schrift nicht selten zwei oder drei Tonsätze desselben Komponisten birgt, die im Verzeichnis unten nicht im einzelnen gekennzeichnet werden. Ja Melchior Franck läßt in einer Gedächtnisschrift (Nr. 8080) acht vierstimmige Tonsätze und einen mit acht Stimmen abdrucken. Daß alle diese Sätze bei der Trauerfeier gesungen wurden, ist schwerlich anzunehmen. Jedenfalls sahen es die Kantoren gern, wenn ihre Gesänge ohne eigene Kosten in Druck kamen. Wurden sie doch oft für nachfolgende Trauerfeiern wieder begehrt. Über solche Fälle gibt ein anderer Meister des musikfreudigen Oberfranken, Michael Franck aus Koburg, in einer Mitteilung „An den günstigen Leser" (Nr. 23443) willkommene Auskunft: „Weil das dritte Lied ‚Ach wie flüchtig' also abgegangen, daß kein Exemplar mehr vorhanden und doch hin und wieder begehret worden, als habe auf Zuwinken, Rat und Begehren hoher vornehmer Gönner und Freunde, christlichen Herzen zu willfahren ... ich solches allhier zu dergleichen Art Liedern wieder auflegen lassen wollen ..., auch weil Text und Melodei durch Abschreiben leicht können verfälschet werden." Wenn Rosenmüller und Schwemmer für Trauergesänge zur Feder greifen, schreiben sie unverblümt auf dem Titelblatte, daß es auf Verlangen, Begehren oder inständiges Bitten der Hinterbliebenen oder Freunde des Verstorbenen geschehe. Schein, der wohl mehr als jeder andre Trauermusiken auf Bestellung schrieb, vermeidet feinfühlend jegliche werbende Andeutung. Bezahlung erscheint mindestens fraglich, wenn die Ehrung der Verblichenen erfolgt aus alter herzlicher Zuneigung und Gevatterschaft, christlicher und kollegialischer Kondolenz oder hochverbundener Freundschaft. Hier gedenken wir besonders derer, die, ohne einen Musikerberuf auszuüben, der Sitte der Zeit gemäß sich auf Schulen mit den Regeln der Setzkunst bekannt machten und nun die Gelegenheit benutzten und mit einem Trauergesange ihr Beileid bezeugten. Viele Pfarrer sind unter ihnen, daneben aber stoßen wir auf Universitätsprofessoren, Rektoren und Konrektoren, Notare, Ärzte, Büchereiverwalter, Bürgermeister und Standesherren. Einer von ihnen, der sich als „Der Sprossende" (Georg Neumark) bezeichnet, fügt seinem Tonsatze erklärend und sich gleichsam leise entschuldigend bei: „Als habe ich gegenwärtige geringfügige Klag und gestalten Sachen nach Freudenlied zu Papier gebracht, dasselbe nach meiner in der Musik oder Tonkunst schlechten Erfahrung (indem ich darinnen niemals Profession gemachet oder solche zu meiner Nahrungskunst gebrauchet, sondern nur zu meiner eigenen Ergetzung in etwas erlernet) mit zweien Violdigamb einer Sing- und Grundstimme ausgezieret und gleichsam beseelet" (Nr. 19494). Für den Begräbnistag ist die Musik „eilfertigst" zu liefern; dagegen zieht sich die Drucklegung oft bis zum nächsten Jahre und länger hin, weil die Beiträge zuweilen aus weiter Ferne herbeigeholt werden. Seine eigene Begräbnismusik schreibt der Thomaskantor Tobias Michael, und Zachäus Faber aus Chemnitz bestimmt, daß sein 1623 gedrucktes Begräbnislied zu seiner eigenen Sepultur erklingen soll, wie man auch die von Anna v. Niebelschütz erdachte Tonweise zu ihrem eigenen Begräbnis sang. Der „aus der Schlesing" stammende Eisleber Kantor Zacharias Hänisch macht 1665 beim Begräbnis der Schwestern v. Bülow eine musikalische Anleihe und schreibt „eine Parodie auf Herrn Sebastian Knüpffers, berühmten Musici in Leipzig, Ode ‚Asche, die des Schöpfers Hände'". Johann Beer, Michael Franck, Georg Neumark, Johann Hermann Schein u. a. finden wir als ihre eigenen

Textverfasser. Die Trauermusiken, aufgesetzt den Verstorbenen zum Gedächtnis und den Hinterbliebenen zum Troste, werden in fast allen Fällen auch gesungen, und zwar vor dem Klagehause, am Grabe oder im nachfolgenden Gedächtnisgottesdienste vor der Predigt oder nach ihr, folgend der Verlesung des Lebenslaufes. Das Bestreben, eine Brücke zu spannen von dem Verstorbenen zu den Hinterbliebenen, ist offensichtlich; daher die immer wiederkehrende Form von Rede und Gegenrede, von Chor und Gegenchor, Cantus und Gegenschall, von Gesang und Echostimmen. Dem gleichen Gedanken wird Rechnung getragen durch das Gespräch des Abgeschiedenen mit der Frau Witwe, durch die Wechselgesänge zwischen dem überlebenden Gatten, den Kindern und Kindeskindern und der verstorbenen Mutter des Hauses. Um dies alles noch sinnfälliger zu gestalten, trennt man die Handelnden räumlich voneinander durch einfaches Gegenüberstellen auf dem Chorraume oder auf verschiedenen Emporen, ja vom Kirchboden tönt die Stimme des Verstorbenen tröstend herab zur klagenden Trauergemeinde.

In Form, Auffassung und Umfang bieten die Trauermusiken trotz einheitlicher Grundhaltung ein Bild großer Verschiedenheit. Vier- und fünfstimmige Gesangsätze wiegen vor; ihnen fehlt vielfach die Generalbaßstimme, die in der Regel beigegeben ist. Es sind das die Sätze, die im Freien, vor dem Trauerhause oder am Grabe gesungen wurden. Zweichörige Musik mit acht Stimmen ist nicht selten; sie gilt für die Chöre an Fürstenhöfen oder an größeren Stadtkirchen. Den Rest bilden zumeist einstimmige Gesänge, nur wenige solche für zwei, drei oder sechs Stimmen. Die Begleitung ist einem Generalbaßinstrument zugewiesen. Vielfach treten noch Streichinstrumente (Violetta, Violine, Viola, Braccio, Gambe, Violone) hinzu, deren Klang zuweilen durch Dämpfer gemildert wird. Der Lüneburger Kantor Michael Jakobi schreibt ausnahmsweise ein Trauerlied für zwei Diskantstimmen und zwei Flöten. Die schon bei Prüfer[1] zu beobachtende Gleichförmigkeit in der Anlage der Trauermusiken Scheins wird durch die neuen Funde bestätigt. Doch auch bei anderen Musikern, z. B. bei Rosenmüller, machen wir die gleiche Erfahrung. Die Berufsmusiker stehen fest zu den althergebrachten technischen Ausdrücken. Dagegen prägen Dichter wie Albert, Flemming und Neumark, die den deutschen Sprachgesellschaften zugehören, deutsche Ausdrücke als Stimmbezeichnungen: hohe Stimme, erste, zweite, dritte Mittelstimme, Grundstimme. In einem Zwiegespräch tönt ein Gesang mit Harfenbegleitung herüber aus den Gefilden des Seligen.

Ausgedehnt und einzigartig in der Anlage ist die „Trauerbühne", eine szenische Darstellung, die Ernst Otipka aus Leipzig am 15. September 1678 zum Gedächtnis an Anna Elisabeth Knor in Breslau in Gegenwart des Knorschen Familienkreises und der Freundschaft über die Bretter gehen läßt. Mortalitas, Miseria, Krösus, Demokritus u. a. Personen der Sage und alten Geschichte, ein *Chorus lugens* und ein *Chorus plangens* treten ariensingend auf, und „gleichsam auf der Bahre liegend wird die Verstorbene vorgestellet". Kurze „traurige" Sonaten und Sinfonien verbinden einzelne Teile der Handlung. Ungewöhnlich als Trauermusik ist auch

[1] Prüfer, Johann Hermann Schein. Leipzig 1895.

der von Christian Weise gedichtete Gesang, den unter Führung des Kantors Titius der Zittauer Gymnasialchor beim Tode des Kurfürsten Johann Georgs II. 1681 vorträgt. Er erinnert an die Choralmotetten jener Zeit, wenn über dem vierstimmigen Gesange „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ eine Diskantstimme klagend anhebt: „Ach, du hochbetrübtes Sachsen, wie verwandelt sich dein Licht“. Wie man hier zur Erzielung der erwünschten Wirkung die räumliche Verteilung der Mitwirkenden ausnutzt, darüber unterrichtet die beigegebene Anweisung: (Es) „folget die damalige Trauerode, davon der geneigte Leser zu erinnern ist, wie selbige nach der jetzigen Trauergewohnheit in einem doppelten Chorale bestehet. Das tiefe Chor muß außer dem Gemache von weitem bestellet werden, wo es möglich an dreien Orten, also, daß ein Vers aus dem Liede nacheinander abgewechselt, und der letzte durch alle drei sämtlich repetieret wird. Im Gemache müssen die drei Diskantisten als Sachsen, Meißen und Lausitz abwechseln, bis sie im letzten Verse *unisono* zusammenkommen. Denn in solcher Einfalt hat vor diesmal unsere Schuldigkeit bestehen müssen.“

Es ist ein bisher gering geschätztes und daher wenig beachtetes Gebiet, auf das die Vertreter der Musikgeschichte durch die Bearbeitung der Stolberger Sammlung von neuem hingewiesen werden. Und tatsächlich laufen Nichtigkeiten in den Mitteilungen und minderwertige musikalische Leistungen genugsam mit unter. Immerhin geben aber Einzelnachrichten und ganze Lebensbeschreibungen der musikalischen Forschung schätzenswerte Aufschlüsse in Menge. Wir lernen ferner durch sie nicht nur die musikalischen Äußerungen vieler Kleinmeister und musikliebender Nichtfachleute kennen, sondern auch das Wissen um einige große Könner erfährt durch die neuen Funde nach bestimmter Seite hin eine Bereicherung. Endlich dürften durch die Erschließung der Leichenpredigtenbibliothek über die Musik in Volkstum und Sitte um Tod und Begräbnis neue Wesenszüge zu gewinnen sein.

Die musikwissenschaftliche Auswertung zu erleichtern, geben wir im folgenden die alphabetischen Verzeichnisse 1. der im Katalog genannten Trauergesänge, nach Städten geordnet, 2. der Musiker, auf deren Tod sich Leichenpredigten und Lebensläufe oder auch Trauergedichte finden, 3. der Musiker, von denen Familienangehörige mit Trauerschriften bedacht sind, 4. der Musiker, von denen sich Trauergedichte vorfinden, und 5. Berichtigungen und Ergänzungen zum „Verzeichnis der Lieder und Musikstücke“ im Katalog[1].

---

[1] Abkürzungen: E. = Eitner, Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten. Leipzig 1900 bis 1904. — Pf. = Pfarrer. — Pred. = Leichenpredigt im engeren Sinne. — Ll. = Lebenslauf. — Ged. = Trauergedicht. — Die in Eitners Quellenlexikon nicht genannten Namen sind durch ein * gekennzeichnet.

1. Trauergesänge

Ort	Name	Jahr	Nummer	Bemerkung
Altdorf	unbekannt	1684	7268	
Altenburg	unbekannt	1654	4397	
	Scheidt, Gottfried	1650	6842	
	Pflug, Johann	1644	9960	
Arnstadt	*Koch, Jeremias	1666	20843	
	*Koch, Johann Georg	1668	20148	
Augsburg	unbekannt	1686	3956	Tonsetzer sind Georg Schmetzer (E.) und Jakob Scheiffelhut (E.).
	Fischer, Johann	1655	14573	
	Kräuter, Philipp David	1723	14608	
	Merk, Daniel	1693	16820	
	Merk, Daniel	1706	16823	
	*Riegraf, Johann Georg	1686	12414	
	Scheiffelhut, Jakob	1655	14573	
		1678	23576	
		1686	3956	
		1689	23577	
		1693	16820	
	Schmetzer, Georg	1655	14573	
		1678	23576	
		1689	23577	
		1693	14637	
		1693	8655	
		1693	16820	
	*Schuster, Michael	1655	14573	Katalog irrt. Schuster ist Textverfasser. Komponist: J. F. M.
Berlin	unbekannt	1668	5971	Paul Gerhardt?
	unbekannt. „H. E.“	1689	14579	vielleicht der Herausgeber Heinrich *Erasmus zu Tielse.
	Ebeling, Johann Georg	1663	18175	
		1664	15486	nicht aufzufinden.
	Klingenberg, Martin	1669	6783	
	Westphal, Philipp	1676	17663	
Beuthen	unbekannt	1599	16289	
Braunschweig	unbekannt	1673	6218	
Chemnitz	unbekannt	1623	1713 u. 19643	Tonsetzer ist Zacharias *Faber.
	*Faber, Zacharias	1626	16774	
Christianstadt	*Böhmer, Tobias	1708	14536	
Crailsheim (Württ.)	unbekannt	1668	15167	
Crossen (Oder)	*Dubelius, Johann	1699	6787	
Darmstadt	Seip, Johann Heinrich	1675	2472 u. 8954	
Delitzsch	Schultze, Cristoph	1650	15998	
Döllstedt (Thür.)	*Trumperus, Michael, Pf.	1656	15621	
Dresden	unbekannt	1687	5731	Tonsetzer ist Georg *Seidel.
	unbekannt. „H. S. C. S. C.“	1652	5012	Tonsetzer ist Heinr. Schütz (E.).

Ort	Name	Jahr	Nummer	Bemerkung
Dresden	Dedekind, Const. Christian	1664	2525 u. 15458	
		1664	8976	
		1675	884 u. 4615	
		1691	12339	
	Kremberg, Jakob	1687	4124	
Eilenburg	unbekannt	1648	17636	Katalog irrt. Ist nur Gedicht.
Eisenach	unbekannt. „J. A. S. C. J.“	1675	12505	
	Albrecht, Peter	1638	21327	Eitner unter „Alberti“.
Eisfeld	unbekannt	1666	11608	Tonsetzer ist Joh. Christ. *Gnüge.
	unbekannt	1669	11909	Tonsetzer ist Gnüge.
	*Gnüge, Johann Christoph	1666	18390	
	Effler, Johann	1683	11812	
Eisleben	*Hänisch, Zacharias	1665	6691 u. 6692	Parodie auf einen Gesang von Kuhnau (E.).
Erfurt	Altenburg, Michael	1637	24322	
	Botticher, Johannes	1617	21756	
	Senfl, Ludwig	1559	18366	nicht Senfls Musik. „*Non moriar*“ im Psalmton nach Luther, Koburg 1530.
Frankenhausen	unbekannt	1618	8416	
	unbekannt	1671	20567	
	*Wigleb, Stephan Heinrich	1682	7244	
Frankfurt (a. M.)	Erhardi, Laurentius	1664	20978	
	Herbst, Johann Andreas	1655	12475	
	*Schleich, Daniel	1693	15133	
	Völkel, Christian Theodor	1614	21640	
Fraustadt	unbekannt. „L. K.“	1598	13840	L. K. = Leonh. *Krentzheim (?).
	Teschner, Melchior	1614	hinter 1189a	nicht Tescher. Zwei Tonsätze. Fehlt im Katalog.
Freiberg	Beyer, Joh. Samuel	1711	3571 u. 20433	3571 keine Musik.
Friedersdorf b. Lauban	unbekannt	1690	9776	
Friedberg (Hessen)	unbekannt	1631	18933	
Gemünd	*Bauer, Peter	1670	9144	
Gera	Gleich, Andreas	1651	21547	
	*Pfretzschner, Achatius	1673	22256	
	*Mitternacht, Joh. Seb.	1650	6842	fehlt. In Gotha Qu V 26.
Gießen	unbekannt. „Der Letzte“	1667	22058	ist nur ein Gedicht.
	Arnoldi, Georg	1651	20741	
	*Tack, Johann	1665	2459 u. 313—15; 24003	
		1675	21019	
Glashütte	*Seidel, Samuel	1652	17636	
Gleina b. Querfurt	unbekannt	1672	5381	
Gleußen (Oberfr.)	Franck, Peter	1641	9321	

Ort	Name	Jahr	Nummer	Bemerkung
Gleußen (Oberfr.)	Franck, Peter	1651	18593	
		1656	20699	
Glücksburg	Förkelrath, Kaspar	1671	6936	
Glückstadt	Moller, Franc. Hinrich	1674	10436	E. unter „Franz Heinrich Müller".
Gotha	unbekannt	1664	5365	Tonsetzer ist W. K. Briegel (E.).
	unbekannt	1668	3880	Tonsetzer ist Briegel.
	unbekannt	1669	20926	Tonsetzer ist Briegel.
	unbekannt	1670	6077	
	unbekannt	1688	16998	
	Briegel, W.	1653	16413	
		1653	12659	
		1654	23112	
		1663	13709	
		1664	5365	
		1668	22631	
		1668	13735	
		1670	13923	
		1675	10392	
		1668	3880	
		1679	8309	
	Göldel, Johann	1682	5024	
	Mylius, Wolfgang Michael	1697	24226	
		1697	18203	
	*Pfefferkorn, Christoph Heinr.	1702	5628	
	Schmiedeknecht, Jh. Matth.	1688	11198	
		1694	12403	
		1697	24226	
		1697	18203	
		1699	19681	
	Witt[e], Christian Friedrich	1697	18203	
		1697	24226	
Grimma	*Schadäus, Daniel	1636	8556	
Großenhain	unbekannt	1672	23567	Tonsetzer ist Johann *Walter.
	unbekannt	1676	23567a	Tonsetzer ist wohl Johann Gottfr. *Zörler.
Guben	*Peter, Christian	1652	15519	
Halle	unbekannt	1669	16357	
	*Praetorius, Johann, Rektor	1701	12405	
Hamburg	unbekannt. „G. F. E. S. M."	1666	16489	ist C. F. E. S. M.
Hannover	Coberg, Johann Anton	1682	22441	
Heldburg	*Reimann, Georg	1659	5795	
Heldrungen	*Häßler, Adam	1683	16066	
Jena	unbekannt	1678	4502	
	Erich, Nikolaus	1616	22075	
		1618	21460	
		1619	22077	
	*Francke, Werner, Notar	1662	18811	
	Gastorius, Severin	1672	8827	
		1673	18801	

Ort	Name	Jahr	Nummer	Bemerkung
Jena	Quitschreiber, Georg	1602	19381	
		1605	19426	
		1605	18690	
		1606	24415	
		1629	23584	
		1634	9484	schrieb Qu. als Pfarrer in Madel (Magdala).
	Trost, Kaspar	1625	10187	
Knauthain	unbekannt	1689	7793	
Koburg	unbekannt. „J. D. E."	1632	7497	Tonsetzer ist Joh. Dilliger (E.).
	unbekannt	1662	7496	Tonsetzer vermutlich Mich. Franck (E.).
	*Bodinus, Johann Michael	1661	20032	
		1667	7511	
	Büttner, Erhard	1619	9458	
		1619	9458	
	Dilliger, Johann	1628	21112	
		1631	20834	
		1633	7517	
	Franck, Melchior	1624	23325	
		1630	23634	
		1633	8080	zwei Gesänge.
		1633	8080	im ganzen sieben Gesänge.
		1641	18669	nachgelassenes Werk.
	Franck, Michael	1652	23442/43	enthält drei Kompositionen.
	Götze, Michael	1661	9320	
	*Krug, Johann	1639	10063	
		1661	9320	
	Löhner, Johann	1673	7510	
	*Scharffius, Christoph	1639	10063	
		1641	18669/70	
Köben	unbekannt. „J. H."	1680	14343	Tonsetzer ist Joh. Heermann, Pf. (E.).
Kölleda	Sidelius, Johann, Pf.	1613	21094	
Königsberg (Unterfr.)	unbekannt	1676	3631	
Königsee	unbekannt	1655	7328	
Konradswaldau	unbekannt	1694	23412	
Kosma	Rost, Nikolaus, Pf.	1605	19426	E. irrtümlich Cosmenz.
Lauterbach (Hessen)	*Hagelgans, Tobias	1666	14995	
Leipzig	unbekannt	1622	4336	
	unbekannt	1629	22946	Tonsetzer ist J. H. Schein (E.).
	unbekannt	1654	4488	Tonsetzer ist Rosenmüller (E.).
	Fabricius, Werner	1652	4896	
		1662	3295 u. 12105	
		1655	23826	
	Knüpfer, Sebastian	1661	3287 u. 12015	3287 ist nur die Predigt.

Ort	Name	Jahr	Nummer	Bemerkung
Leipzig	Knüpfer, Sebastian	1667	14750	
		1673	5225	
		1676	9285	
	Michael, Samuel	1632	4409	
		1632	4409	
	Michael, Tobias	1649	2330 u. 14811	2330 ist nur Predigt.
	Michael, Tobias	1657	3251, 15930 u. 16396	3251 keine Musik, die andern Nrn. Doppelstück.
	Otipka, Ernst	1678	10794	
	Rosenmüller	1650	11769	
	Rosenmüller, Johann	1652	2350 u. 6139	in 2350 keine Musik, nur Predigt.
		1654	23198	
	Schein, Johann Hermann	1623	18653	
		1624	11179	Prüfer nicht bekannt.
		1624	11343	Prüfer nicht bekannt.
		1624	12732	
		1625	17175	„alias 5 voc. jetzo aber mit 3 Stimmen nachgesungen."
		1626	15505	Prüfer nicht bekannt.
		1628	6968	
		1629	7921	
		1629	7464	
		1629	11985	Prüfer nicht bekannt.
Lieberose (Brandenburg)	*Fix, Samuel	1694	15646	
		1694	15647	
Liegnitz	unbekannt	1676	17758	
	*Hildebrand, Balthasar	1640	10501	
		1640	10502	
Lüneburg	Funcke, Friedrich	1668	14813	
	Jacobi, Michael	1653	22206	
	*Seger, Georg	1657	18791	
Magdeburg	unbekannt	1626	7486	Tonsetzer ist Heinrich „Grimme" (E.).
Meder (Oberfr.)	unbekannt	1651	3767	Tonsetzer ist Heinrich *Krug.
Meiningen	*Holler, Christian Dietrich	1661	23886	
Merseburg	unbekannt	1705	12152	
Minden	unbekannt. „O. G."	1673	5640	
	unbekannt. „O. G."	1673	5640 u. 14446	
	Gibelius, Otto	1673	14445	
		1673	14446	
Mühlberg (Thür.)	*Menges, Nikolaus	1657	20313	
Mühlhausen	unbekannt	1673	3681	Tonsetzer ist Georg Ahle (E.).
	Ahle, Johann Rudolf	1669	11889	

Ort	Name	Jahr	Nummer	Bemerkung
Mühlhausen	Burck, Joachim à	1580	6557	
Naumburg	*Seidel, Martin	1680	5548	
Neustadt a. d. Heide	*Brechtold, Georg	1668	5004	
Nördlingen	Sturm, Leonhard	1670	10498	
Nordhausen	unbekannt	1677	19106	Tonsetzer ist Christian Demelius (E.).
	unbekannt	1678	7562	Tonsetzer ist Christian Demelius (E.).
	unbekannt	1680	23081	Tonsetzer ist Christian Demelius (E.).
Nürnberg	unbekannt. „J. S."	1633	20750a	Tonsetzer ist Joh. Staden. Auf Gustav Adolph (E.).
	unbekannt	1640	5759	Tonsetzer ist S. Th. Staden (E.).
	unbekannt. „J. V. V. D."	1646	19673	
	unbekannt	1649	18358 u. 18358b	
	unbekannt. „A. M. L."	1663	9166	Tonsetzer ist Albr. Martin Lundsdörfer (E.).
	unbekannt. „H. S."	1664	7269	Tonsetzer ist Heinrich Schwemmer (E.).
	unbekannt. „H. S."	1670	8465	Tonsetzer ist Heinrich Schwemmer.
	v. Birken, Sigmund	1663	14401	v. Birken ist Textschreiber. Tonsetzer ist Schwemmer.
	Heinlein, Paul	1658	21120	
		1659	8464	
		1669	7606	
		1677	9405	
		1680	23231	
		1681	18430	
	Kindermann, Joh. Erasmus	1650	17646	
	Lundsdörffer, Albr. Martin	1654	18359	
		1664	6816	
	Schedlich, David	1650	17646	
		1658	18360	
	Schwemmer, Heinrich	1661	17684	
		1661	13716	
		1664	23232	
		1665	15247	
		1667	20187	
		1669	7606	
	Staden, Theophil	1640	19798	
		1651	19075	
Oberlauringen (Unterfr.)	*Bauer, Peter, Pf.	1655	11142	
Ödenburg (Ungarn)	unbekannt. „J. S."	1649	23888	Tonsetzer wohl der Herausgeber Johann *Schubert, Pf.
Oels	Fiedler, Kaspar	1682	5708	
Ohrdruf	*Beck, Paul	1659	22373	
Osterode	unbekannt	1658	17496	

Ort	Name	Jahr	Nummer	Bemerkung
Osterode	Trautmann, Georg	1656	12726	
Parey	unbekannt	1690	13472	
	*Stein, Karl Friedr., Amtmann	1685	17974	
Plauen	*Kretzschmann, J.	1635	9675	
Polheim	unbekannt	1608	18062	
Quedlinburg	unbekannt	1671	12701	
	Wagner, Michael	1671	5698	
Ratzeburg	*Schwarz, Gottlieb, Pf.	1660	6686	
Raudten (Schlesien)	*Rosenberg, Gottlieb	1693	14623	
Regensburg	unbekannt	1664	6361	
	unbekannt	1677	11235	Tonsetzer ist B. *Donauer
	unbekannt. „B. D.“	1677	22901	Tonsetzer ist B. *Donauer
	unbekannt. „B. D.“	1678	21910	Tonsetzer ist B. *Donauer
	unbekannt	1684	20477	
	unbekannt. „G. R.“	1684	12580	Tonsetzer: Georg *Rosellus oder wahrscheinlicher Georg Rüdiger (E.).
	unbekannt. „J. L. P.“	1684	4249	Tonsetzer ist Joh. Ludwig *Prasch.
	unbekannt	1684	3656	Tonsetzer ist Joh. Gottlieb Thill (E.).
	unbekannt	1684	3656	fehlt im Register.
	unbekannt	1684	11037	
	unbekannt	1684	11037	
	unbekannt	1686	10783	
	unbekannt	1688	7335	
	*Aucktentobler, Jos., Maler	1677	9594	
	Baldusius, Gottl. (?)	1683	6156	
	Baumgarten, Joh. Sigm.	1695	7615	
	*Donauer, B.	1677	14231	
	*Hanckwitz, August	1677	14231	
	Hiemann, J. C.	1702	16741	
	*Prasch, Joh. Ludwig	1684	4249	
	*Rosellus, Georg	1644	24549	
	*Seelmann, Seb., Notar	1674	9472	
	Supperus, Joh. Barthol.	1695	18242	
	*Steiner, *M.* Johann	1683	13948	
	Thill, Joh. Gottlieb	1683	6156	
		1684	23314	
		1685	7428	
		1685	11034	
		1686	5876a	
		1687	15946	
		1687	20491	
		1687	9056	
		1690	16170	
		1690	18160	
Reichenbach (Vogtl.)	unbekannt. „G. S. C. R.“	1678	17502	Tonsetzer ist Gottfried *Schmidt, Kantor.
Römhild	Gryphius, Johann	1627	6961	

Ort	Name	Jahr	Nummer	Bemerkung
Rostock	unbekannt. „N. H. J.“	1669	18485	Tonsetzer vielleicht Nikol. Hasse (E.).
Rudolstadt	Lipprand, Johann	1668	19875	
	Roht, Ernst	1676	5747	E. unter Rothe.
	Rothe, Wolf Ernst	1681	13635	
Sahlis b. Altenburg	*v. Löser, Hans	1696	15864	
Salzungen	*Reimann. Joh. Georg	1655	17890	
		1659	8990	
		1669	4342	
Schandau	unbekannt	1675	5830	Tonsetzer ist Hammerschmidt (E.).
Schenkenberg, Kr. Delitzsch	*v. Löser, Hans	1689	15383	
Schlichtingsheim (Schlesien)	unbekannt	1680	11145	
Schmalkalden	*Ditzel, Joh. Sebastian	1671	19849	
Schulpforte	unbekannt	1668	17560	Tonsetzer ist Heinrich Scheidemann (E.).
Schwäbisch-Hall	*Beyschlag, Joh. Balth., Pf.	1708	12232	
	Druckenmüller, Gg. Wolfg.	1662	17666	
	*Walter (Welter), Joh. Samuel	1685	6271	
		1702	23004	
Schwarza	unbekannt	1679	13997	Tonsetzer ist anscheinend J. *Fischer „Schwarzau“
Schwarzburg	unbekannt	1643	7170	
Schweinfurt	*Höfel, Johann	1638	10620	
	*Meyer, Johann	1647	20580	
Schwersenz (Polen)	*Tyräus, Johann, Pf.	1652	22992	
Sensburg (O.-Pr.)	Riedel, Georg	1708	10869	
Speckfeld (Mittelfr.)	unbekannt. „Theophilus“	1673	15349	
Sprottau	*Manigelius, Martin, Pf.	1631	18960	
Staßfurt	unbekannt	1683	12165	
Stettin	Rautenstein, Julius Ernst	1652	8940	
		1653	6651	
Thurnau (Oberfr.)	unbekannt	1646	9646	
Tübingen	Kaldenbach, Christoph	1668	15573	
Unterneubrunn (Thür.)	Seel, Jakob, Pf.	1628	10645	
Wahlstatt	*Gerlach, Benjamin, Pf.	1657	6015	
Waldenburg (Sachsen)	Hüttenrauch, Joh. Peter	1689	10763	
Weimar	unbekannt. „G. N.“	1668	19498	Tonsetzer ist Georg Neumark (E.).
	Albert, Heinr.	1653	19495	
	Drese, Joh. Samuel	1648	8475 u. 8478	
		1655	23196	
		1670	21817	
	Neumark, Georg	1653	19495	
		1670	9126	
Weimar	Stollius, Johann	1605	19426	

Ort	Name	Jahr	Nummer	Bemerkung
Weißenfels	Becker, Paul	1653	9351	
	Becker, Paul, „stud. mus."	1660	20552	
	Beer, Johann	1675	19274	
		1675	20252	
		1675	21918	
		1676	23315	
Wiesenburg	*Ochernal, Daniel, Pf.	1702	5618	
Windsheim (Mittelfr.)	Österreicher, Georg	1620	24391	
Wittenberg	unbekannt	1644	4294	keine Musik aufzufinden.
Zabelsdorf (Brandenburg)	unbekannt	1713	6753	Tonsetzer ist Friedrich *Meißner, Pf.
Zittau	Krieger, Johann	1687	21017	
	Titius, Erhard	1680	19467	

2. Musiker, auf deren Tod Leichenpredigten, Lebensläufe und Trauergedichte gerichtet sind

Band I

Name	Beruf	Ort	Todestag	Vorhanden ist	Bemerkung
Agricola, Georg Ludwig	F. S. Kapellm.	Gotha	20. 2. 1676	Pred., Ll., Ged.	
Ahle, Joh. Rudolf	Bürgermeister	Mühlhausen	9. 6. 1673	Pred., Ll., Ged.	
Bach, Heinrich	Organist und Stadtmusikus	Arnstadt	10. 7. 1692	Pred., Ll., Ged.	
Brückner, Wolfgang	Organist	Erfurt	24. 7. 1683	Ll.	
Calvisius, Seth	Thomaskantor	Leipzig	24. 11. 1615	Pred., Ll., Ged.	
*Columneser, Kaspar	Stadtpfeifer	Zwickau	begraben 14. 2. 1670	Pred., Ll.	
*Curtius, Abraham	Kantor	Poln.-Lissa	29. 2. 1648	Pred., Ll., Ged.	
Dilliger, Johann	Prediger	Koburg	28. 8. 1647	Pred., Ll., Ged.	
*Dompig, Joh. Christian	Kantor	Haynau	15. 3. 1716	Pred., Ll.	
*Eilmar, Georg Christian	Kirchenrat	Mühlhausen	20. 10. 1715	Pred., Ll., Ged.	
*Eisentraut, Franz	Schul- u. Kirchendiener	Ohrdruf	3. 10. 1677	Pred., Ll., Ged.	
Fabricius, Werner	Org. u. Musikdirektor	Leipzig	9. 1. 1679	Pred., Ll., Ged.	
*Fleth, Asmus	Hof- u. Feldtrompeter	Berlin	20. 3. 1662	Pred., Ll.	
*Friedel, Christian	Domkantor	Naumburg	9. 2. 1685	Pred., Ll., Ged.	
Heller, Johann	Organist	Schmölln	18. 5. 1615	Pred., Ll.	

Band II

Name	Beruf	Ort	Todestag	Vorhanden ist	Bemerkung
*Geilfus, Israel	Organist	Halberstadt	13. 10. 1648	Pred., Ll.	
Gleich, Andreas	Musikdirektor	Gera	23. 2. 1693	Pred., Ll.	bei E. unter „Gleichen".
*Gräfenthal, Christian	Organist	Wittenberg	3. 5. 1628	Pred., Ll.	bei E. unter „Grefenthal".
*Güth[en]ius, Johann	Kantor	Meiningen	4. 2. 1622	Pred., Ll., Ged.	
Haßler, Joh. Leo	Kurf. S. Kammerorganist	Frankf. (M.)	8. 6. 1612	Pred., Ll.	

Name	Beruf	Ort	Todestag	Vorhanden ist	Bemerkung
Henning[sen], Magn. Pet.	Kantor	Berlin	28. 5. 1702	Pred., Ll.	
*Hermann, Joh. Moritz	Musikus	Wittenberg	1637	Pred.	
*Hexamius, Wolfgang	Kantor	Eisleben	begraben 27. 5. 1582	Pred.,	
Hildebrand, Balthasar	Organist	Liegnitz	24. 10. 1656	Pred., Ll., Ged.	
*Hilliger, Zacharias	Glocken- und Stückgießer	Freiberg	30. 1. 1648	Pred., Ll.	Vgl. Zach. H. b. E.
Hintze, Jakob	Stadtmusikus	Berlin	8. 5. 1702	Pred., Ll.	
*Hoffmann, Joh. Christ.	Ratmann und Musikus	Suhl	18. 11. 1686	Pred., Ll., Ged.	
Judenfeind, Adam	Organist	Waldenburg (Sa.)	23. 9. 1685	Pred., Ll.	
Kieling, Cyriakus	Kapellmeister	Stolberg	11. 10. 1727	Ll.	handschriftlich.
Koch, Hermann	Kantor	Berlin	5. 2. 1697	Pred., Ll.	
Körber, Joh. Christoph	Stadtmusikus	Berlin	20. 2. 1713	Pred., Ll.	
*Krahe, Nikolaus	Orgel- u. Kirchenbedient.	Herges	20. 6. 1678	Pred., Ll.	
*Kreutzgang, Paulus	Kantor	Halle	8. 9. 1668	Pred., Ll.	
Landrock, Georg	Kantor	Grimma	29. 10. 1655	Pred., Ll.	
*Leman, Michael	Feldtrompeter	Dresden	8. 2. 1618	Pred., Ll.	auch „Lehmann".
		Band III			
*Mayer, Georg Vitus	Kantor	Orlamünde	23. 5. 1663	Pred., Ll.	
Metzel, Joh. Ulrich	*cand. theol.* und Kantor	Rudolstadt	19. 7. 1693	Pred., Ll.	
*Michael, Heinrich	*Mus. instrum.*	Köben	2. 7. 1696	Pred., Ll.	
Michael, Tobias	Chormusikdir.	Leipzig	26. 6. 1657	Pred., Ll., Ged.	
*Neumann, Christian	Musikus	Köben	7. 12. 1635	Pred.	
*Neumann, Martin	Musikus	Köben	13. 12. 1635	Pred.	
Praetorius, Michael	F. Braunschw. Kapellmeist.	Wolfenbüttel	15. 2. 1621	Pred., Ged.	
*Rauppe, Joh. Michael	Ratsherr u. Org.	Schleiz	begraben 29. 5. 1701	Pred.	
Reusner, Esaias	Kammerlaut.	Berlin	1. 5. 1679	Pred., Ll., Ged.	
*Reusner, Kaspar	Kantor	Breslau	begraben 20. 2. 1643	Abdankung	
		Band IV			
*Cuhland, Joh. Georg	Schulmeister	Leubingen	15. 9. 1719	Pred., Ll.	
*Schäffer, Joh. Nikolaus	Hof- u. Stadtorganist	Stolberg	14. 1. 1716	Ll.	handschriftlich.
Schein, Joh. Hermann	Thomaskantor	Leipzig	19. 11. 1630	Pred., Ll., Ged.	
Schiebel, Joh. Georg	Kantor	Radeburg-Dresden	2. 5. 1684	Pred., Ll.	
*Schmolck, Benjamin	Prediger	Schweidnitz	begraben 27. 10. 1726	Pred., Ll.	
Schreiber, Andreas	Organist	Schmalkald.	6. 7. 1660	Pred., Ll., Ged.	
Schütz, Heinrich	Kapellmeister	Dresden	6. 11. 1672	Pred., Ll., Ged.	
*Wagner, Joh. Georg	Hof- und Feldtrompeter	Gotha	19. 4. 1679	Pred., Ll., Ged.	
Werckmeister, Andreas	Organist	Halberstadt	26. 10. 1706	Pred., Ll., Ged.	
*Werner, Friedrich	Hofmusikus	Dresden	4. 4. 1667	Pred., Ll., Ged.	

3. Musiker, auf deren Eltern, Ehefrauen, Söhne oder Töchter Trauerschriften gerichtet sind

Band I

Name	Beruf	Ort	Gerichtet auf	Jahr	Vorhanden ist
*Am Ende, Martin	Schulmeister	Herzberg	Margarete, Ehefrau	1605	Pred., Ll.
Brückner, Wolfgang	Organist	Erfurt	Barbara geb. Alberti	1683	Pred.
*Colmann, Johann	Kantor	Küstrin	Joh. Wolf, Sohn	1680	Pred., Ll.
*Dannies, Daniel	Musiker	Berlin	Elisabeth geb. Dumann	1696	Pred., Ll.
Dilliger, Johann	Diakonus	Koburg	Margar. geb. Eckmann	1641	Pred., Ll.
*Dreßler, Nikolaus	Kantor	Roda (Thür.)	Erdmann Gottlieb, Sohn	1672	Pred., Ged.
Musikerfamilie Düben	—	Lützen	Benedikt, Stammvater	1616	Pred., Ll.
*Eggelinus, Heinrich	Kantor, Domh.	Lübeck	Anna Christina, Ehefrau	1618	Pred., Ll.
*Eisentraut, Franz	Kirchendiener	Ohrdruf	Martha geb. Braun	1619	Pred., Ll.
Fabricius, Werner	Musikus	Leipzig	Martha geb. Corthum	1674	Pred., Ll., Ged.
Gleich, Andreas	Musikdirektor	Gera	Anna Doroth. geb. Auerbach	1713	Pred., Ged., Bild.
*Gosky, Esaias	Kantor	Winzig	Margar. geb. Berndt	1658	Pred., Ll.
*Heßner, Johann	Kantor	Bürgel	Anna Dor. geb. Bönitz	1707	Pred., Ll.
*Lächau, Christian	Instr.-Musikus	Zduny	Rosina geb. Albrecht	1681	Pred., Ll.
*Lindenzweig, Joh.	Kantor	Frauenstein	Marie geb. Ehrenberg	1633	Pred., Ll.
Michael, Tobias	Thomaskantor	Leipzig	Klara Lanckisch geb. Michael	1649	Pred., Ll., Ged.
*Petermann, Tobias	Kantor	Grimma	Anna Dor. geb. Büchner	1670	Pred., Ll., Ged.
*Völckel, Heinrich	Kantor	Lichtenberg	Agate geb. Drechsel	1650	Pred., Ll.

Band II

Name	Beruf	Ort	Gerichtet auf	Jahr	Vorhanden ist
*Böttiger, Christoph	Kant. u. Musik.	Pegau	Christine geb. Helmuth	1604	Pred., Ll.
*Gottwald, Matthäus	Kantor	Schleusingen	Joh. Jakob, Sohn	1618	Pred., Ll.
Händel, Georg Friedr.	Komponist	Halle	Georg Friedrich, Vater	1697	Pred., Ll., Ged.
Heindorf, Ernst Diet.	Stadtkantor	Arnstadt	Ernst, Sohn	1690	Pred.
Hintze, Jakob	Stadtmusikus	Berlin	Jak. Friedr., stud. jur., Sohn	1691	Pred., Ll.
Hintze, Jakob	Stadtmusikus	Berlin	Rebekka, Tochter	1701	Pred., Ll.
*Hoffmann, Laurent.	Kantor	Königsberg	Dorothea, Witwe	verh. 1583	Pred.
*Kellermann, Laur.	Kantor	Weiden	Dorothea geb. Kraus	1679	Pred., Ll.
*Rohrbach, Michael	Kirchendiener	Butzbach	Kathar. geb. Hirting	1673	Pred.
*Wagner, Joh. Georg	F. S. Trompeter	Gotha	Kathar. geb. Kranichfeld	1663	Nachruf

Band III

Name	Beruf	Ort	Gerichtet auf	Jahr	Vorhanden ist
*Bartholomäus, M.	Kantor	Grimma	Susanna geb. Rosenbach	1659	Abdankung
*Eisentraut, Wolf	Organist	Halle	Kathar. geb. Oßwald	1636	Nachruf
*Hüll, Ehrenfried	Musikus	Köben (Meckl.)	Hedwig geb. Neumann	1630	Pred.
*König, Valentin	Stadtpfeifer	Fraustadt	Margar. geb. Merckel	1641	Pred., Ll.
*May, Joh. Christian	Kantor	Schulpforte	Sus. Magdal. geb. Richter	1714	Pred., Ll.
*Michael, Heinrich	Musikus	Köben	Gottliebe Susanne, Tochter	1697	Pred., Ged.
*Pfretzschner, Ach.	Kantor	Gera	Anna geb. Marschner	1645	Pred., Ll.
*Rudolphi, Martin	Kantor	Weißenfels	Martin, Sohn	1619	Pred., Ll.

Band IV

Name	Beruf	Ort	Gerichtet auf	Jahr	Vorhanden ist
Crüger, Johann	Musikdirektor	Berlin	Elisabeth geb. Schmidt	1700	Pred., Ll.
Demantius, Christ.	—	Dresden	Sabina geb. Wecker	1623	Pred., Ll., Ged.
*Francke, Martin	Musikus	Köben	Helene geb. Zimmermann	1627	Pred., Ll.
*Gigant gen. Hayn, Gg.	Kantor	Köben	Margar. geb. Titze	1614	Pred., Ll.

Name	Beruf	Ort	Gerichtet auf	Jahr	Vorhanden ist
*Goldschad, Joh. K.	Kantor	Altmügeln	Anna geb. Wolf	1652	Pred., Ll., Ged.
Händel, Georg Friedr.	Komponist	Halle	Dor. geb. Taust, Mutter	1730	Pred., Ll., Ged.
*Mösch, Johann	Kantor	Halle	Barb. geb. Schmeil	1681	Pred., Ll.
*Schauhard, Johann	Organist	Nordhausen	Magdalene, Tochter	1684	Pred., Ged.
Schütz, Heinrich	Kapellmeister	Dresden	Magdalene geb. Wildeck	1625	Pred., Ll.
Schütz, Heinrich	Kapellmeister	Dresden	Euphrosine Pincker geb. Schütz, Tochter	1685	Pred., Ll., Ged.
*Seyferd, Samuel	Musikus	Ödenburg	Anna Mar. geb. Feyerabend	1671	Pred., Ll.
*Tanner, Georg	Kantor	Heilbronn	Joh. Friedr., stud. jur. et mus., Sohn	1697	Pred., Ll., Ged.
Tittel, Christoph	Hofkantor	Zeitz	geb. Schlegel	1684	Pred., Ll., Ged.
*Werner, Joh. Friedr.	Kantor	Meiningen	Joh. Marg. geb. Peter	1702	Pred., Ll., Ged.
Wettigius, Georg	Kantor	Naumburg	Anna Maria geb. Schneider	1637	Pred., Ll., Ged.

4. Musiker als Verfasser von Trauergedichten

Name	Beruf	Ort	Bd. des Katalogs	Bemerkung
*Adelius, Erhard	Kantor	Hof	I	
*Agthe, Andreas	—	Hettstedt	I	Vgl. Agthe bei E.
*Agthe, Johann Michael	Kantor	Hettstedt	I	Vgl. Agthe bei E.
Ahle, Johann Georg	Organist u. Ratsverwandter	Mühlhausen	I—II	
Albert[i], Heinrich	stud. jur.	—	I	1625 (Schleiz), 1642 (Gera).
Albertus, Petrus	Organist	Eisenach	I	1635. E. unter „Peter Albert".
Albinus, Johann Georg	Pfarrer	Naumburg	I—II, IV	
*Arnoldi, Johann	Kantor	Belitz	I	Gedr. in Wittenberg.
*Avenarius, Erhard	Kantor	Hof	I	
Avenarius, Matthäus	Kantor	Schmalkalden	I—IV	
Bach, Georg Christoph	Kantor	Themar	I	
Bach, Johann Stephan	Kantor	Braunschweig	I	
*Backmeister, Tobias	Kantor	Mühlhausen	I	
*Bartolomäi, Michael	Kantor	Grimma	I	
Baumgarten(ner), G. S.	Kantor	Regensburg	I, III—IV	E. unt. „Baumgartner".
*Becker, Balthasar	Kantor	Winzig, Kreis Wohlau	I	Gedr. in Steinau (Oder).
*Becker, Samuel	Kantor	Bautzen	I	
Beer, Johann	Fürstl. Konz.-M.	Weißenfels	I, III—IV	E. unter Bähr.
*Behr, Hermann	Hofkantor	Bevern	I	Schrieb 2 Trauerpredigten (1648, 1673).
Bendeler, Johann Philipp	Kantor	Quedlinburg	I	
*Berls, Andreas	Organist	Hausen b. Gotha	I	Vgl. Berls bei E.
Bernhard, Christoph	Vizekapellmeist.	Dresden	I, IV	Auch Hamburg 1664.
Bernhardi, Christoph	Musik., L.L. stud.	Dresden	III	E. unter „Bernhard".
Bestel, Gottfried Ernst	Hoforganist	Altenburg	IV	E. unter „Pestel".
Beutel, Jakob	Kantor	Dresden	I—IV	Etwa 40 Gedichte.
Beyer, Johann Samuel	Kantor	Freiberg	I	
*Biermann, Gerhard	Kantor	Osnabrück	I	
Birken, Sigmund von	C. p. (Kaiserl. gekrönter Poet?)	—	III—IV	Bayreuth (1660), Nürnberg (1663, 1664).
Bodenschatz, Erhard	Pfarrer	Osterhausen	I, IV	

Name	Beruf	Ort	Bd. d. Katalogs	Bemerkung
*Bodinus, Johann Michael	Kantor	Koburg	I—IV	Vgl. Bodinus bei E.
Büttner, Johann Heinr.	Kantor	Lüneburg	I	E. kennt nur d. Zunam.
*Clajus, Christian	Domkantor	Halberstadt	I	
Colander, Anton	stud.	—	I	Leipzig (1612).
Creilius, M. Johann	Kantor	Zwickau	I	E. kennt nur den Zunamen (Kreil, Greil, Creul).
Creilius, Matthias	Kantor	Zwickau	I	
*Cuntzius, Johann	Kantor	Eisleben	I	
*Davidis, Johann Heinr.	Kantor	Barby	I	
Dedekind, Henning	Pfarrer	Wandersleben	II	Weißensee (1660).
Dedekind, [Konstantin] Christian	Steuer- u. Kapellverwandter	Dresden	I—II	„Christian" als Notar bez.
Demelius, Christian	Kantor	Nordhausen	I, III—IV	
*Dicelius, Matthias	Kantor	Schmalkalden	I	Vgl. Dicelius bei E.
Dilherr, Johann Michael	Professor	Nürnberg	I	
Dilliger, Johann Michael	Kantor, Prediger	Koburg	I, III—IV	
Drese, Adam	Musikdirektor	Weimar	I	
Düben, Benedikt Andreas	—	Lützen	I	Stammvater der Musikerfamilie.
*Dunkel, Johann Georg	Kantor	Schmalkalden	III	
Ebart, Samuel	Der Musik Beflissener	Halle	III	
Edelmann, Moritz	Organist	Greiffenberg	IV	E. sagt „Greifenberg" in Pommern.
*Eisentraut, Franz	Schul- und Kirchendiener	Ohrdruf	I	
*Endler, Christian	Kantor	Dresden	III	
*Erdtreich, Wenzel	Kantor	Kulmbach	I—II	
Erlebach, Heinrich	Kapellmeister	Rudolstadt	I—II	
*Faber, Friedrich	Organist	Schleusingen	IV	
*Faber, Reinhold	Kantor	Neustadt a. d. Heide	I	
*Flemming, Paul	—	Leipzig	IV	Dichter.
Franck, Johann Wolfg.	stud.	—	I	Bayreuth 1655.
Franck, Michael	Schulbedienter	Koburg	I—IV	
Franck, Petrus	Pfarrer	Gleußen (Oberfr.)	III	
Franck, Salomon	Oberkonsist.-Sekretär	Weimar	I—IV	Im Katalog auch „Sam." und „Francke".
Fröhlich, Johann	Kantor	Torgau	I	
*Frohberg[er], Friedrich	Organist	Torgau	I	
Gastorius, Severin	Kantor substit.	Roda (Thür.)	I	
*Geier, Wolfgang Erdm.	Kantor	Kulmbach	I	
*Gerhard, Johann	Kantor	Brieg	II	
*Gerloff, Christian	Kantor	Zerbst	I, III	
Gerstenbüttel, Joachim	Musikdirektor	Hamburg	II	
Gerstner, Joh. Christian	Kantor	Dresden	II	
*Gleditsch, Johann Georg	Kantor	Meißen	II	
Gleich, Andreas	Kantor	Gera	I, III	
Göldel, Johann	Kantor	Gotha	III	
*Goldhammer, Johann Christoph	Organist und Schuldiener	Leutenberg	III	
*Gosky, Esaias	Kantor	Lissa	II	

Name	Beruf	Ort	Bd. d. Katalogs	Bemerkung
*Gottwald, Matthäus	Kantor	Schleusingen	III	
Günther, Franz	Kantor	Braunschweig	III	
Grundig, Joh. Zacharias	Kantor	Dresden	I	
*Habermaß, Johann	Kantor	Weißenfels	I—IV	
*Haselbach, Christoph	Kantor	Bremen	III	
*Hänisch, Zacharias	Kantor	Eisleben	I—IV	Später in Arnstadt.
Händel, Georg Friedrich	L. L. stud.	Halle	II	Auf seinen Vater.
Haß, Andreas	Kantor	Greiz	III	
*Hager, Georg	Kantor	Finsterwalde	III	
Hainlein, Paul	Musikdirektor	Nürnberg	III	E. unter Heinlein.
*Haynius, Heinrich	Kantor	Schwerin	II	Elbing 1644.
*Heddenhausen, Heinr.	Kantor	Hannover	I	
*Heerwagen, Nikolaus	Kantor	Bayreuth	I	
Heindorf, Ernst Dietr.	Stadtkantor	Arnstadt	II	
Heistermann, Heinrich	Kantor	Halberstadt	II	
Henningsen, Magn. Pet.	Kantor	Königsberg	I—IV	1686, später in Berlin.
Herbst, Martin	Alumnus	Nürnberg	II	
Hildebrand, Balthasar	Organist	Liegnitz	I	
Hildebrand, Johann	Organist	Eilenburg	I—IV	
Hilger, Gottfried	Chordirektor	Landeshut	II	E. unter „Hillger".
Höckelshoven, Andr. v.	Kantor	Breslau	III	
*Höller, Christian Dietr.	Kantor	Meiningen	I—II, IV	
Hoffmann, Johann	Kantor	Rudolstadt	I—IV	
Hoffmann, Joh. Friedr.	Kantor	Schweinfurt	II, IV	
Hofkonz, Johann Georg	Vizekapellmeist.	Dresden	IV	„Hofkonze" bei E.
Homberger, Paul	Kantor	Regensburg	III—IV	
*Hoppe, Friedrich Just	Domkantor	Magdeburg	II, IV	
Hüttenrauch, Joh. Pet.	Kantor	Waldenburg i. S.	II, IV	
Jacob, Michael	Kantor	Lüneburg	II	E. unter „Jacobi".
*Jacobi, Christian August	Kapelldirektor	Torst	II	
Jacobi, Gotthelf	Organist	Magdeburg	II	E.unt.„Joh.Gotthilf J.".
*Jahn, Johann	Kantor	Wunsiedel	I, IV	
*Jeppel, Christian	Organist	Annaberg	III	
*Judex, Paul	Kantor	Leipzig	III—IV	An Nicolai 1627.
*Kauderbach, Sigism. H.	Chordirektor	Meißen	IV	
Kieling, Cyriakus	Kapellmeister	Stolberg (Harz)	I, IV	
*Kießling, Christian	Kantor	Halle	III—IV	
Kirsten, Johann Gottfr.	Kammermusikus	Sorau (?)	III	E. sagt „Organist".
*Kleffel, Tobias	Kantor	Braunschweig	I—III	
Klingenberg, Martin	Kantor	Berlin	I—II	
Knüpfer, Sebastian	Thomaskantor	Leipzig	I—II	
Koch, Hermann	Kantor	Berlin	IV	
Koch, Jeremias	Hofkantor	Sondershausen	I—II, IV	
Körner, Stephan	Kantor	Sangerhausen	II—IV	
Kräuter, Philipp David	Musikdirektor	Augsburg	II	
Kremberg, Jakob	Kurf. Altist	Dresden	I	
*Kreutzgang, Paulus	Kantor	Halle	II	
Krieger, Adam	—	Dresden	I, III—IV	
Krieger, Johann Philipp	Kapellmeister	Weißenfels	IV	
*Küffner, Konrad	Kantor	Dresden	IV	1665
*Küfner, Konrad	Kantor	Zwickau	IV	1727
*Kühnel, Heinrich Gottfr.	Kantor	Naumburg (S.)	III—IV	spät. Thomasorg., Leipz.

Name	Beruf	Ort	Bd. d. Katalogs	Bemerkung
Kühnel, Nikolaus	Kantor	Frankfurt (Oder)	II, IV	
Kuhnau, Andreas	Kantor	Annaberg	I—II	
Kuhnau (Kuhna), Joh.	Kirchen-Musikus	Leipzig	III	Thomaskantor Kuhnau.
Landrock, Georg	Kantor	Grimma	IV	
Laurenti, Ewald	Kantor	Stade	I	E. unter „Enewald Laurentius".
Laurenti, Laurentius	Musikdirektor	Bremen	II	
*Leidenfrost, David	Kantor	Gera	III	
*Licht, Johann Andreas	Kantor	Berlin	II	
Liebich, Gottfr. Sigism.	Kapelldirektor	Schleiz	III	
*Lienekogel, Franz Erich	Kantor	Hildesheim	I—III	
Lingke, Georg Friedrich	—	Halle	I	
Lohr, Michael	Kantor	Dresden	IV	
*Longolius, Johann	Kantor	Zeitz	I—IV	
Lorber, Johann Christoph	Gerichtsdirektor, *Poeta laur.*	Weimar	I—IV	
*Lucht, Dietrich	Kantor	Salzwedel	I—IV	
*Ludwig, Jakob Sebald	Kantor	Nürnberg	IV	
*Lüdecke, Johann Andr.	Musikdirektor	Berlin	I	
*Mangler, Johann	Kantor	Plauen	II, IV	Nicht „Wangler".
*Mantelius, Jak. Friedr.	Exul. z. Zt. Kant.	Freiburg (Schles.)	II	
*Marci, Gabriel	Kantor	Waldenburg i. S.	II	
Marold, Vitus Theodor	Kantor	Gotha	II—IV	E. unt. „Veit Theod. M.".
*Matthias, Peter	Kantor	Wollin	I	
*Maurer, Wolfgang	Kantor	Bayreuth	I—II	
*Meder, Johann Erhard	Kantor u. Org.	Wasungen	I	1656
Meder, Johann Friedrich	Kantor	Wasungen	II	1674
Meder, Johann Valentin	Diskantist der Hofkapelle	Gotha	II	Bruder des Vorigen.
Meder, Johann Nikolaus	Kantor	Salzungen	I, III	
*Metz, Georg	Kantor	Merseburg	II—III	
*Metzelius, Paul	Kantor	Rudolstadt	II	
Michael, Tobias	Musikdirektor	Leipzig	I, III	
*Möller, Chr.	Kantor	Görlitz	II	
*Mösche, Johann	Kantor	Halle	II—III	
*Mohnkop, Johann	Kantor	Sangerhausen	II	
*Müller, Christian	Kantor	Bautzen	II—III	
Mylius, Wolfg. Michael	Kapellmeister	Gotha	III—IV	
Neander, Peter	Kantor	Gera	I, III—IV	
Neumark, Georg	Sekr. u. Archivar	Weimar	I—IV	
Neukrantz, Johann	Kantor	Rostock	II	
Neumeister, Erdmann	Kirchenrat	Hamburg	II—III	
*Nothnagel, Johann	Kantor	Speyer	III	
*Oldecop, Justus	Kantor	Hildesheim	I—III	
Osiander, Lukas	Prediger	Böblingen	II	
Petr äus, Christoph	Kantor	Guben	III	E. unter „Peter".
Petritz, Basilius	Kantor	Dresden	I—IV	
*Petzschner, Johann	Kantor	Eisleben	I—IV	
*Piegert, Gottfried Ernst	Chordirektor	Altenburg	I, III	
Pilarek, Gabriel	Kammermusikus	Gotha	IV	
*Pistor, Thomas	Kantor	Offenbach	III	
*Placotomus, Christian	Kantor	Stargard	III	Vgl. E.!

Name	Beruf	Ort	Bd. d. Katalogs	Bemerkung
*Polack, Michael	Kantor	Berlin	I	
*Poliogonus, Paul	Kantor	Oels	III—IV	
Prätorius, Benjamin	Pfarrer	Großlissa bei Delitzsch	I	
Prätorius, Daniel	Kantor	Lübbenau	II	
Prätorius, Hieronymus	—	Hamburg	II	1620.
Prätorius, Hieronymus	—	Hamburg	II, IV	1652. Sohn des vorigen.
Prätorius, Johann	—	Magdeburg	III	1617.
Prätorius, Johann	Kantor	Stettin	III	1629.
*Prätorius, Johann	Kantor	Ülzen	I, IV	
*Prezel, Christian	Kantor	Schleusingen	II—IV	Auch „Prezelius".
Quitschreiber, Georg	Kantor u. Musik.	Jena	I—II, IV	Auch *Quitscriberus.*
*Rampoldus, Martin	Kantor	Glogau	II	Auch Rampold.
*Ramsay, Thomas	Kantor	Güstrow	II, IV	
Reichelt, Matthias	Organist	Eilenburg	III	E. sagt irrtümlich „Eylenberg".
Reineccius, Georg Th.	*Coll.* IV	Weimar	II	War auch Kantor.
Reinhold[t], Theodor Christlieb	Chordirektor	Dresden	I—II, IV	
Remsched, Johann	Kantor	Oldenburg	I	
*Reusner, Christian	Kantor	Liegnitz	I—II, IV	Um 1650.
*Reusner, Kaspar	Kantor	Liegnitz	III—IV	Um 1640.
*Reyher, Martin	Kantor	Suhl	IV	
*Richter, Martin Georg	Stadtkantor	Sondershausen	IV	
*Riemschneider, G. Jul.	Kantor	Halle	I	
*Rienecker, Moritz	Kantor	Meiningen	I, IV	
Rinckart, Martin	Pfarrer	Eilenburg	I—IV	
Rist, Johann	Pfarrer	Wedel	II—III	
Ritthausen, Gebhard	Kantor	Halberstadt	I—IV	E. unter „Rithausen".
Rölligius, Christan Aug.	Hofkantor	Dresden	II	
*Rößler, Michael	Kantor	Schulpforte	I	
Rolle, Christian Friedrich	Musikdirektor	Quedlinburg	II	
Rost, Nikolaus	Pfarrer	Kosma	IV	E. irrtüml. „Cosmenz".
*Roxer, Daniel	Kantor	Zerbst	I—IV	
*Rudolphi, Martin	Kantor	Eisleben	III—IV	
*Rücker, Johann Friedr.	Kantor	Weimar	III	
Rüdiger, Georg	Kantor	Regensburg	II	
*Ruh[e], Johann Friedr.	Musikdirektor	Magdeburg	I	
*Schatz, Johann Michael	Kantor	Saalfeld	I—IV	
*Scheffler, Johann	Kantor	Stolberg, Magdeburg	II, IV	
Scheiffelhut, Jakob	Stadtmusikus	Augsburg	IV	
Schein, Johann Hermann	Thomaskantor	Leipzig	I—IV	
Schelius, Jakob	Kantor	Eisfeld	II—III	Nicht Sehelius!
Schelle, Johann	Thomaskantor	Leipzig	IV	
*Schertzer, Gottfried	Figuralkantor	Gera	II, IV	Auch Scherzerus.
*Schieferdecker, Christ.	Kantor	Eisleben	I	
*Schieferdecker, Johann	Professor	Weißenfels	IV	
*Schiff, Heinrich	Kantor	Greiffenberg i. Schl.	I, IV	
*Schindel, Balthasar	Domkantor	Merseburg	II	
Schirmer, David	Bibliothekar	Dresden	I—IV	

Name	Beruf	Ort	Bd. d. Katalogs	Bemerkung
*Schmerbauch, Chr. B.	Kantor	Stolberg (Harz)	IV	
*Schmid, Johann Georg	Kantor	Halle	III	
*Schmidt, Friedrich	Kantor	Eisleben	III—IV	
*Schmidt, Ehrenfried	Kantor	Gera	II	
Schmiedeknecht, J. M.	Kantor	Gotha	II—III	
Schop, Albert	Hoforganist	Güstrow	III	
*Schott, David	Kantor	Halle	I	
Schreiter, Gottlieb	Kantor	Altenburg	I	
Schuchardt, Theodor	Kantor	Eisenach	I, IV	
*Schultz, Daniel	Prof. u. Musikus	Stettin	I, III—IV	
Schultze, Christoph	Kantor	Delitzsch	I, III—IV	
Schwartze, Polycarp	Kantor	Pirna	IV	E. unter „Schwarz“.
*Schwemler, Joh. Heinr.	Organist	Quedlinburg	II	
Schwemmer, Heinrich	Musikdirektor	Nürnberg	II	
Schwilge, Andreas	Musikdirektor	Ulm	III—IV	
*Seidel, Daniel	Stadtschulkantor	Meißen	IV	
Seipius, Johann Heinrich	Musikdirektor	Darmstadt	II	
Siebenhaar, Malachius	Diakonus	Magdeburg	I—IV	
Siegel, Michael	Musikdirektor	Altenburg	II	
Sommer, Johannes	Kantor	Wernigerode	I—II, IV	
*Sonne[n]berg, Johannes	Kantor	Gardelegen	I	
Speckhun, Christian	Kantor	Schneeberg	III—IV	
Spilner, Heinrich	Kantor	Schneeberg	III—IV	
*Springsgut, Christian	Kantor	Mügeln	III—IV	
Staden, Siegm. Theophil	Organist	Nürnberg	I, III—IV	
Steindorf, Joh. Martin	Coll. IV	Zwickau	IV	War auch Kantor.
*Steinich (Steinchen), Adam Heinr.	Organist	Berlin (Cölln)	I—II	
*Stenger, Johann Balth.	Musikus u. Org.	Schleusingen	IV	
Stoi (Stoy), Joh. Christoph	Kantor	Hersbruck	II—IV	Siehe E. unter Stoy!
*Stötzer, Abraham	Kantor	Schleusingen	I—II, IV	
Stolzenberg, Christoph	Kantor	Regensburg	I—IV	
*Strantze(ius), Jeremias	Kantor	Altenburg	I—IV	
*Tack, Johannes	Prof., Dr. med.	Gießen	IV	
Tanner, Georg	Kantor	Heilbronn	II	
Tanner, Johann Friedrich	stud. jur. et mus.	Heilbronn	IV	
*Taust, Johann Gottfried	Pfarrer	Giebichenstein	IV	Händels Großvater.
Telemann, Johann Phil.	Kapellmeister u. „Kellner“	Frankfurt	III	Kellner = Kellermeister.
Telonius, Michael	Informator	Eisenberg	III	
Thill, Johann Gottlieb	Prediger	Regensburg	II—IV	
*Thomas, Johann Gottfr.	Kantor	Wittenberg	I, IV	Auch Thomä genannt.
Thümling, Zacharias	Kantor	Zwickau	II—IV	Auch „Thumlingius“ genannt.
*Tittel, Christoph	Kantor	Zeitz	I—IV	
Töpfer, David	Hofkantor	Dresden	I, IV	
*Tornau, Kaspar	Kantor	Lauban	II	
*Trommer, Konrad	Kantor	Plauen	I, III—IV	
*Trost, Johann	Kantor	Nordhausen	III—IV	
*Tusco, Friedrich	Kantor	Regensburg	II, IV	
*Tymich, Paul	Kollaborator an d. Thomassch.	Leipzig	II	Auch Thiemich; schrieb Operntexte.

Name	Beruf	Ort	Bd. d. Katalogs	Bemerkung
Tzschaudermann, M.	Kantor	Meißen	II, IV	
*Ulich, Gottfried	Kantor	Eisleben	II—IV	
Ulich, Johann	Kantor	Wittenberg	I—II, IV	
Umlaufft, Christian	Kantor	Schneeberg	III	
Unger, Andreas	Musikdirektor	Naumburg	III—IV	
Urban, Johann Christoph	Kantor	Görlitz	III	
*Ursinus, Christoph	Kantor	Stargard	III	
*Ursinus, Christoph	Kantor	Naumburg	I	
*Utland, Christoph	Kantor	Liegnitz	I—II, IV	
*Valenta, Matthias	Kantor	Leipzig	I, III	
Vetter, Daniel	Organist	Leipzig	II	Im Katalog irrtümlich „Vettern".
Vockerodt, Gottfried	Rektor	Gotha	II—IV	
Vockerodt, Joh. Ernst	Pfarrer	Mühlhausen	I	
Volckmar, Tobias	Chordirektor	Hirschberg	IV	
*Vulpius, Johann	Kantor	Eisleben	III	
Wagner, Gottfried	Kantor	Breslau	I—III	
*Wagner, Johann Georg	Hof- und Feldtrompeter	Gotha	II, IV	
Wagner, Michael	Kantor	Quedlinburg	II—III	
*Walter, Georg	Kantor	Berlin	III—IV	
Warner, Peter	Kantor	Braunschweig	I, III	Auch „Werner" (I).
*Wehner, Christian	Hofkantor	Altenburg	IV	
Weiland, Martin	Kantor	Weimar	IV	
Weise, Christian	Rektor	Zittau	IV	
*Weltherr, Samuel	Organist	Schwäbisch-Hall	IV	E. unter „Welter".
Wenckel, August Heinr.	Kantor	Halberstadt	II	
Werckmeister, Andreas	Organist	Halberstadt	IV	
Werckmeister, Christian	Organist	Benneckenstein	III	
Werckmeister, Viktor	Hofkantor	Quedlinburg	II	
*Werner, Johann Kaspar	Kantor	Schmalkalden	IV	
Westphal, Philipp	Kantor	Berlin (Cölln)	I—IV	Vgl. E.!
Widmann, Erasmus	Kantor u. Org.	Rothenbg. (Tb.)	II, IV	
Wilhelm[i], Lorenz	Kantor	Zwickau	I—III	E. unter „Wilhelm".
*Winne, Johann Wilhelm	Kantor	Eisleben	I—IV	
*Winterstein, Sebastian	Kantor	Eisleben	I—III	
Witt[e], Christian Friedr.	Hofmusikus, Kapelldirektor	Gotha	III—IV	
*Wittich, Balthasar	Kantor	Danzig	IV	
Wunschald, Georg	Kantor	Torgau	I	
*Wunschald, Georg Dan.	Kantor	Schkeuditz	II	Sohn des vorigen.
Zenner, Johann Heinrich	Kantor	Altenburg	I—II, IV	
*Ziegler, Jakob	Kantor	Schneeberg	I, III—IV	
Ziegler, Kaspar	—	Leipzig	IV	

Berichtigungen und Ergänzungen zum „Verzeichnis der Lieder und Musikstücke" im Katalog

Band 1.

Baldusius. Das Fragezeichen gehört vor die Ziffer. — Bornmeister ist nicht Tonsetzer, sondern Textverfasser. — Briegel S. 291 fehlt. — Drese, nicht Dresen. — Franck, nicht Francke, S. 344. — Hänisch S. 300 (2) ist Textverfasser. — Kremberg S. 310 fehlt. — Krug S. 438 fehlt. — Prasch S. 93 fehlt. — Seidel S. 195 fehlt.

„Noten ohne Verfasser."

Es fehlt der Hinweis auf die S. 60, 85, 101, 140, 203, 294, 427, 499 und 621. Auf S. 153 sind zwei Trauergesänge (153 (2)), desgleichen auf Seite 438 (438 (2)).

Band 2.

Aucktentobler ist Textverfasser, nicht Tonsetzer. — Hildebrand, nicht Hildebrandi. — Es fehlen folgende Angaben: N. B. 652 (Nikolaus Boller), D. B. 649, E. H. 499, Gnüge 399, Herbst 227. — Metz 153. — G. R. (nicht R.). — Schleich ist Textverfasser, nicht Tonsetzer.

„Noten ohne Verfasser."

Es fehlt I. F. M. 510 und der Hinweis auf die Trauergesänge S. 7, 266, 477, 543, 562 und 659.

Band 3.

Gastorius, nicht Castorius. — Michael, nicht Michaeli. — Senfl, nicht Seufel. — Staden, nicht Stade. — Es fehlen S. J. 380 (2) und Schein 433.

„Noten ohne Verfasser."

Hier fehlt der Hinweis auf S. 95 und 288. Statt 405 muß es heißen 404.

Band 4.

Es fehlt Gryphius. — S. 981 Romstet ist ein Stecher, kein Tonsetzer. Auf S. 981 ist keine Musik. — Im Text dieses Bandes sind von Scheiffelhut nicht zwei, sondern drei Gesänge genannt. Es fehlt der auf Regina Barbara Amman geb. Zobel, 1686, Nr. 3956. — Staden, nicht Stade. — Musik auf Susanne Sybille Reichard geb. Prescher, Nr. 24226, fehlt, desgleichen die von Witt[e] in derselben Nummer. — C. C. Dedekind, S. 523, ist Constantin Christian D., nicht Cantor Christian D.

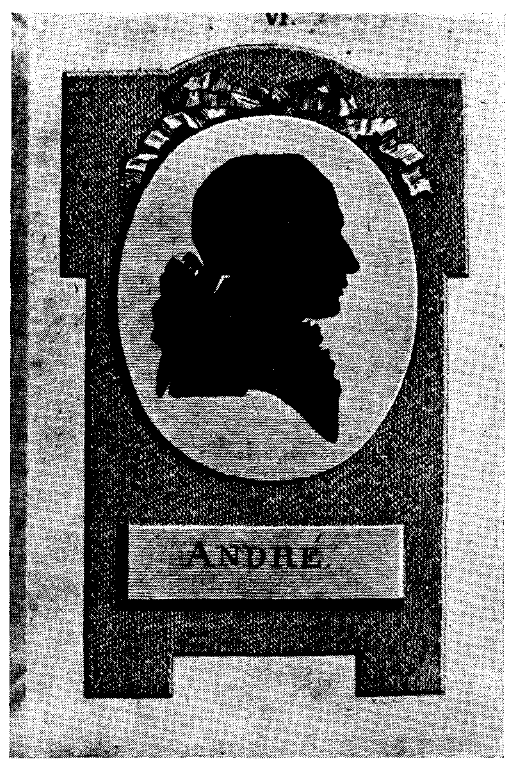
„Musikstücke ohne Namen."

Es fehlt die Angabe: „S. 802" = Trauermusik auf R. B. geb. Zobel, 1686. Als Tonsetzer dieser zweiten Musik in Nr. 3956 wurde Schmetzer ermittelt.

Johann André

Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels

Von Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.



Johann André
1741—1799
Schattenriß im Gothaer Theaterkalender 1778

Vorliegende Abhandlung[1] ist dazu bestimmt, eine Lücke in unserer Kenntnis von der Entwicklung des deutschen Singspiels nach Hiller auszufüllen. Johann André wird allgemein zu den mittelmäßigen Nachfolgern Hillers gezählt, die die ursprüngliche Form des Singspiels fast nicht weiterentwickelt haben[2]. Abert er-

---

[1] Frankfurter Dissertation, gekürzt; vollständige Fassung im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt a. M.

[2] H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel. Augsburg 1863; H. Kretzschmar, Geschichte der Oper, Leipzig 1919; R. Haas, Die Oper im 18. Jahrh. (Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. von G. Adler, Frankfurt a. M. 1924); E. Bücken, Die Musik des Rokokos und der Klassik u. a.

kennt zwar die volkstümliche und humoristische Begabung Andrés an, übersieht aber ebenfalls seine eigentliche Bedeutung[1].

Die Literatur über André ist gering. Außer Pretzschs Arbeit[2] sind einige in verschiedenen Zeitschriften zerstreute Aufsätze vorhanden, die aber mehr unterhaltend gedacht sind und keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben können. Ohne zu den Ausführungen von Pretzsch näher Stellung zu nehmen, muß aber schon hier mit allem Nachdruck betont werden, daß Pretzsch sowohl als auch Kretzschmar[3] und Friedlaender[4] Andrés Liedschaffen im Verhältnis zu seinem Wirken als Singspielkomponist überschätzen; denn seine Stärke und eigentliche Bedeutung liegt nicht auf dem Gebiete des Liedes, sondern auf dem des Singspiels. Die Verkennung wird dadurch erklärlich, daß nur die schwächsten Singspiele im Drucke vorliegen, die übrigen dagegen handschriftlich auf einer Reihe von Bibliotheken zerstreut und noch dazu fast nicht bekannt sind. „Eins wird doch helfen“, „Der Liebhaber als Automat“ und „Der Bräutigam in der Klemme“ z. B. werden in der Literatur überhaupt nicht erwähnt. Aus diesem Grunde mußten zunächst einmal alle Singspiele Andrés nebst Texten durch eine umfassende und sorgfältige Bibliographie erfaßt werden. Hierbei hat es sich, veranlaßt durch die Art des Theaters und seines Spielplanes, als notwendig herausgestellt, auch alle anderen Arbeiten Andrés für die Bühne, wie Musik zu Schauspielen, Textbearbeitungen u. dgl. zu berücksichtigen. Zugleich soll der biographische Teil der Arbeit von Pretzsch durch eine Ergänzung, die Andrés Beziehungen zum Theater seiner Zeit betreffen, vervollständigt werden. Da über das Wesen der Singspielaufführungen noch fast nichts bekannt ist, wird etwas weiter ausgeholt und versuchsweise eine Skizze von Brauch und Ausübung an den Singspielbühnen entworfen werden.

Was die Untersuchungsmethode betrifft, so verläßt der Verfasser das bisher von der Singspielforschung angewandte Verfahren und zieht außer Text und Musik auch die Darstellung in den Bereich der Betrachtung. Die Notwendigkeit hierzu ergibt sich aus der Eigenart des Singspiels; denn dieses ist nicht ein ausschließlich musikalisches Kunstwerk, sondern ein musikalisches Bühnenstück, das neben dem musikalischen auch einen nur gesprochenen Teil besitzt und das erst durch die lebendige Wiedergabe im Rahmen des Bühnenbildes Wirklichkeit erlangt. Es ist deshalb nicht angängig, die Musik, losgelöst aus ihrem Zusammenhang mit Text und Darstellung, allein zu betrachten und sie einzig dem Urteil über den Wert des Singspiels zugrunde zu legen.

---

[1] Jahn-Abert, Mozart I, Leipzig 1919.

[2] O. Pretzsch, Johann André und seine Stellung in der Berliner Liederschule. Diss. Leipzig 1924.

[3] H. Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes. Leipzig 1911.

[4] M. Friedlaender, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Berlin 1902.

Bibliographie

Singspiele[1]

Nr.	Musik: Titel	Erstaufführung: Datum	Erstaufführung: Ort	Druck oder Msk.	Fundort	Text: Verfasser	Titel	Art	Fundort
1	**Der Töpfer**, eine komische Oper in einem Aufzuge, verfertigt und in Musik gesetzt von J. André. Offenbach am Mayn; auf Kosten des Verfassers 1773	22. 1. 1773	Hanau	Druck, Part. Msk. Abschr. St.	Berlin Offenbach St. Wien Musfr. Dresden Berlin	André	Der Töpfer, eine komische Oper in einem Acte, Frankfurt bey Johann Georg Eßlinger 1773	Orig.	Berlin Hamburg Wien Musfr. Wien N.
2	**Erwin und Elmire**, ein Schauspiel mit Gesang von Goethe	5. 1775	Ffm.	Druck, Kl.-A. Druck, St. Msk. Abschr. Part. St. Autograph (Nr. 2—3)	Berlin Offenbach Verl. Dresden Leipzig München Ffm. H. Berlin Berlin Berlin	Goethe	Erwin und Elmire, ein Schauspiel mit Gesang. Frankfurt und Leipzig 1775 (ohne Angabe des Verfassers)	Orig.	Ffm. H. Berlin München
3	**Der alte Freyer**, eine komische Oper in einem Aufzuge	2. 10. 1776	Berlin			André	Der alte Freyer, eine komische Oper in einem Aufzuge. Verfertigt und in Musik gesetzt von Johann André. Frankfurt am Mayn bey Johann Christian Gebhard, 1775	Orig.	Hamburg München Wien N.
4	**Die Bezauberten.** Eine komische Oper in einem Aufzuge	18. 10. 1777	Berlin	Msk. Abschr. Part.	Berlin	André	Die Bezauberten. Eine komische Oper in einem Aufzuge. Nach dem Französischen der Madame Favart. Verfertigt und in Musik gesetzt von Johann	Übers.	Berlin Offenbach St. Wien N.

							André. Berlin bey Christian Friedrich Himburg 1777		
5	Die Schadenfreude. Eine Operette in einem Aufzuge	1778	Berlin	Msk. Abschr. Part.	Berlin	Weiße, Chr. F.	Die Schadenfreude, ein kleines Lustspiel für Kinder mit Liederchen (im „Kinderfreund". Ein Wochenbl. Tübingen 1778)	Orig.	Ffm. St.
6	Der Alchymist. Eine Operette in einem Akt	11. 4. 1778	Berlin	Msk. Abschr. Part. St.	 Berlin Berlin	Meißner	Der Liebesteufel oder der Alchymist. In einem Act. Nach Le Grand. (In A. G. Meißners Operetten, Leipzig 1778; auch Neudruck in der Gesamtausgabe)	Bearb.	Berlin Ffm. St.
7	Laura Rosetti, Ein Schauspiel mit Gesang, in Musik gesetzt und in einem Clavierauszug herausgegeben von Johann André. Offenbach am Mayn auf Kosten des Verfassers	23. 5. 1778	Berlin	Druck, Kl.-A. Msk. Abschr. Part. St.	Berlin Wien Musfr. Offenbach Verl. Berlin	D'Arien	Laura Rosetti. Ein Schauspiel mit Gesang von D'Arien. Leipzig im Verlage der Dykischen Buchhandlung 1777	Orig.	Darmstadt Wien Musfr.
8	Azakia, ein Singspiel in drey Aufzügen	26. 11. 1778				Schwan	Azakia. Ein Singspiel in drey Aufzügen von C. F. Schwan. Die Musik ist von Herrn Direktor Cannabich. Mannheim. C. F. Schwan 1778	Orig.	Mannheim
9	Claudine von Villa Bella	1778				Goethe	Claudine von Villa Bella. Ein Singspiel von Goethe. Ächte Ausgabe. Leipzig, Georg Joachim Göschen. 1788	Orig.	Ffm. H.
10	Das Tartarische Gesetz. Eine Operette in drey (zwey) Aufzügen	31. 5. 1779	Berlin	Msk. Abschr. Part. St.	Berlin Mannheim Brüssel Berlin	Gotter, Fr. W.	Das Tartarische Gesetz. Ein Schauspiel mit Gesang in zwey Aufzügen. Leipzig i. Verlage der Dykischen Buchhandlung 1779	Bearb.	Berlin Mannheim

[1] Abkürzungen:

Berlin = Berlin, Preußische Staatsbibliothek.
Brüssel = Brüssel, Bibliothek des Conservatoire Royale de Musique.
Darmstadt = Darmstadt, Hessische Landesbibliothek.
Dresden = Dresden, Sächsische Landesbibliothek.
Ffm. H. = Frankfurt a. M., Bibliothek des freien deutschen Hochstifts.
Ffm. M. = Frankfurt a. M., Bibliothek für neuere Sprachen und Musik (früher Rothschildsche Bibliothek).
Ffm. St. = Frankfurt a. M., Stadt-Bibliothek.
Göttingen = Göttingen, Universitätsbibliothek.
Hamburg = Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek.
Leipzig = Leipzig, Musikbibliothek Peters.
Mannheim = Mannheim, Schloßbücherei.
München = München, Bayerische Staatsbibliothek.
Offenbach St. = Offenbach, Stadt-Bibliothek.
Offenbach Verl. = Offenbach, Verlag Johann André.
Wien Musfr. = Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde.
Wien N. = Wien, National-Bibliothek.

Nr.	Musik					Text			
	Titel	Erstaufführung Datum	Erstaufführung Ort	Druck oder Msk.	Fundort	Verfasser	Titel	Art	Fundort
11	Alter schützt vor Thorheit nicht. Eine Operette in einem Aufzuge	20. 6. 1779	Mannheim			Meyer, Fr. L. W.	Arien und Gesänge aus der komischen Oper: Alter schützt für Thorheit nicht. In einem Aufzuge. Hamburg bey J. M. Michaelsen 1781		zitiert bei Sonneck a. a. O.
12	Kurze Thorheit ist die beste. Eine Operette in einem Aufzuge	18. 7. 1780	Berlin	Msk. Abschr. Part. St.	 Berlin Berlin	Meyer, Fr. L. W.	Kurze Thorheit ist die beste	Bearb.	
13	Das Wüthende Heer. Eine Operette in drey Aufzügen	22. 11. 1780	Berlin	Msk, Abschr. Part. Autograph (2. Akt Nr. 15—23)	 Berlin Berlin	Bretzner	Das Wüthende Heer, oder das Mädchen im Thurme. Eine Operette in drey Akten. Leipzig 1778. Auch in: Operetten von C. F. Bretzner. 1. Bd. Leipzig bey C. F. Schneider 1779	Orig.	Berlin
14	Die Entführung aus dem Serail. Eine Operette in drey Akten	26. 5. 1781	Berlin	Msk. Abschr. Part. St.	 Berlin Berlin	Bretzner	Belmont und Konstanze, oder die Entführung aus dem Serail. Eine Operette in drey Akten von C. F. Bretzner. Komponiert vom Herrn Kapellmeister André in Berlin. München gedruckt bey Franz Joseph Thuille. 1781	Orig.	Leipzig München Wien N.
15	Gesang zur Elmine, einem Singspiel in drey Aufzügen, vom Freyherrn von Drais. Von Johann André. Berlin bey Friedrich Maurer 1782 (Klavier-Auszug)	14. 2. 1782	Berlin	Druck Kl.-A.	 Berlin München Offenbach Verl.	Drais	Elmine, ein Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen von dem Freyherrn von Drais in Carlsruhe. Nürnberg 1781 bey Georg Peter Monath		zitiert bei Sonneck a. a. O.
16	Eins wird doch helfen, oder die Werbung aus Liebe. Eine Operette in zwey Aufzügen. Nach Le Sage und Dorneval	24. 8. 1782	Berlin	Msk. Abschr. Part.	 Darmstadt	Unbekannt	Eins wird doch helfen, oder die Werbung aus Liebe	Bearb.	
17	Der Liebhaber als Automat, oder die redende Ma-	11. 9. 1782	Berlin	Msk. Abschr. Part.	 Berlin	André	Gesänge aus dem Singspiele, das Automat, in einem Aufzuge.	Bearb.	Berlin Wien Musfr.

	schine. Eine Operette in einem Aufzuge			St.	Darmstadt Mannheim Berlin Darmstadt		Nach dem Französischen des Cuinet Dorbeil. Die Musik ist vom Herrn Joh. André. Hamburg, gedruckt bey J. M. Michaelsen. 1781	
18	Der Barbier von Bagdad. Eine Operette in zwey Aufzügen	19. 2. 1783	Berlin	Msk. Abschr. Part. Autograph (Nr. 6—13)	Berlin Berlin	André	Der Barbier von Bagdad	Bearb.
19	Der Bräutigam in der Klemme. Singspiel in einem Aufzuge von Meyer	1796		Autograph Part.	Offenbach Verl.	Meyer, Fr. L. W.	Der Bräutigam in der Klemme. Nach Molières Mariage forcée	Bearb.

Die übrigen musikalischen Bühnenwerke

Musik					Text		
Nr.	Titel	Charakter	Erstaufführuug	Fundort	Verfasser	Titel	Fundort
1	Herzog Michel	Lustspiel	24. 4. 1776 Berlin		Krüger	Herzog Michel, ein Lustspiel in 1 Aufzug und in Versen	
2	Der Barbier von Sevilien	Lustspiel	2. 10. 1776 Berlin	Berlin Part. Msk. Abschr. St. Msk. Abschrift	André	Der Barbier von Sevilien, oder die unnütze Vorsicht; Ein Lustspiel in vier Akten. Aus dem Französischen des Herrn von Beaumarchais, und mit neuer Musik von Johann André. Offenbach am Mayn, druckts und verlegts Ulrich Weiß, 1776	Berlin Offenbach St. Wien Musfr.
3	Der Fürst im höchsten Glanze	Vorspiel	25. 9. 1777 Berlin				
4	Die Grazien	Prolog	18. 1. 1778 Berlin		Hempel, C.L.	Die Grazien. Ein Prolog. Zur höchsten Geburtsfeyer des Prinzen Heinrichs Königl. Hoheit, von C. L. Hempel, geb. Karschin. (In Theaterjournal 1778, VI. Stück, S. 9—18)	Frankfurt St. Berlin
5	Harlekin Friseur	Pantomime	1. 6. 1778 Berlin		Lanz	Harlekin Friseur. Eine Pantomime in drey Akten. Vom Hrn. Lanz. (Theaterjournal 1778, VIII. Stück, S. 56—74)	Berlin

Musik					Text		
Nr.	Titel	Charakter	Erstaufführung	Fundort	Verfasser	Titel	Fundort
6	Musik zu Macbeth	Trauerspiel	3. 10. 1778 Berlin		Shakespeare-Wernicke	Eine Bearbeitung des Trauerspiels von Wernicke	
7	Musik zum König Lear	Trauerspiel	30. 11. 1778 Berlin		Shakespeare-Schröder	Eine Bühnenbearbeitung von Schröder	
8	Friedrichs glorreichster Sieg	Vorspiel	24. 5. 1779 Berlin				
9	Die Friedensfeyer oder die unvermuthete Wiederkunft. Leipzig, 1779	Lustspiel für Kinder		Göttingen, Kl.-A.	Weiße, Chr. F.	Die Friedensfeyer oder die unvermuthete Wiederkunft. Ein Schauspiel für Kinder in zwey Aufzügen. Aus dem VIII. Teile des Kinderfreundes	Berlin
10	Das liebste Opfer Friedrichs	Ballett	30. 1. 1780 Berlin				
11	Mehr als Großmuth	Prolog	24. 1. 1781 Berlin				
12	Musik zum Oberamtmann		18. 6. 1781 Berlin				
13	Lanassa	Trauerspiel	25. 9. 1781 Berlin	Berlin Part. Msk. Abschr. Offenbach Verl. Kl.-A. Msk.	Plümicke	Lanassa. Trauerspiel in 5 Aufzügen. Berlin 1782. (Nach der Veuvre du Malabar von Le Mierrre)	Mannheim Frankfurt St.
14	Musik zum liebenswürdigen Alten	Lustspiel	4. 3. 1782 Berlin		Dyk, J. G.	Der liebenswürdige Alte; oder der Weg in der Liebe zu gefallen und zu mißfallen. Ein Lustspiel in fünf Akten. (In Dyks: Kom. Theater, VII)	Frankfurt St.

Texte

Folgendes Verzeichnis umfaßt alle nachweisbar von Johann André verfaßten Bühnentexte, also Originale, Übersetzungen und Bearbeitungen[1].

Arist, Lustspiel in 5 Akten. Wetzlar 1771. (4)

Die schöne Arsene. Singspiel in 4 A. a. d. Fr. d. Favart, Berlin 1778. (4)

Arien und Gesänge aus *der schönen Arsene*, ein Feenmärchen in 4 Akten. Aus dem Französischen mit Beybehaltung der französischen Musik von Monsigny, übersetzt von André. 1779. (1).

Gesänge aus der romantischen Oper: *die schöne Arsene*, in vier Aufzügen. Die Musik ist von Monsigny. Hamburg J. M. Michaelsen 1780. Zuerst aufgeführt Hamburg, Theater beim Gänsemarkt 27. Okt. 1781. (3)

Arien und Gesänge der Operette: *der Automat*. In einem Aufzuge. Nach dem Französischen des Cuinet Dorbeil. Die Musik ist vom Herrn Joh. André. Hamburg J. M. Michaelsen. 1783. (Nach Sonneck ist auch dieser Text von André). (3)

Arien und Gesänge der Operette: *das Automat*. In einem Aufzuge. Nach dem Französischen des Cuinet Dorbeil. Die Musik ist vom Herrn Joh. André. Lübeck, gedruckt mit Greenischen Schriften 1784. (3)

Gesänge aus dem Singspiele, *das Automat*, in einem Aufzuge. Nach dem Französischen des Cuinet Dorbeil. Die Musik ist vom Herrn Joh. André. Hamburg, gedruckt bey J. M. Michaelsen. 1787. (1)

Der Balbier von Bagdad, ein Lustspiel in einem Aufzuge. Aus dem Französischen des Herrn Palissot de Montenoy. Frankfurth und Leipzig, in der Esslingerschen Buchhandlung, 1772. (2)

Der Barbier von Sevilien, oder die unnütze Vorsicht; ein Lustspiel in vier Akten. Aus dem Französischen des Herrn Beaumarchais, und mit neuer Musik von Joh. André. Offenbach am Mayn, druckts und verlegts Ulrich Weiss, 1776. (1)

Belisar, Schauspiel in 5 Aufz. a. d. Fr. d'Ogicourt. Frankfurt 1772. (5)

Die Bezauberten. Eine komische Oper in einem Aufzuge. Nach dem Französischen der Madame Favart. Verfertigt und in Musik gesetzt von Joh. André. Berlin bey Christian Friedrich Himburg 1777. (Siehe auch Peter und Hannchen). (1)

Die drey Brüder als Nebenbuhler, ein Lustspiel in einem Aufzuge. Nach dem Französischen des Herrn La Font. Frankfurt und Leipzig, in der Esslingerischen Buchhandlung 1772. (2).

Der betrogene Cadi. Lustspiel in einem Aufzuge. A. d. Fr. Frankfurt und Leipzig 1772. (4)

Arien aus dem Singspiele: *die Colonie*. In zwey Aufzügen. Die Musik ist von Sacchini. Hamburg, J. M. Michaelsen 1780. (3).

---

[1] Die eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf folgende Quellen:

1. Preußische Staatsbibliothek, Berlin.
2. Schloßbücherei, Mannheim (Mannheimer Theaterbibliothek).
3. O. G. Sonneck, Catalogue of Opera Librettos. Washington 1914.
4. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Dresden 1884ff.
5. Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek.
6. Nationalbibliothek, Wien.
7. Bayerische Staatsbibliothek, München.
8. F. Grandaur, Chronik des Königl. Hof- und Nationaltheaters in München. München 1878.
9. N. W. Schreiber, Dramaturgische Blätter. Frankfurt a. M. 1788—1789.
10. K. M. Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin 1781.
11. Gothaer Theaterkalender 1778, 1781, 1784.
12. A. E. Brachvogel, Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. Bd. I, 1877.

Gesänge aus dem Singspiele *der gleichgültige Ehemann*, in zwei Aufzügen, nach dem Italienischen von J. André. In Musik gesetzt von Schuster, Hamburg, J. M. Michaelsen 1788. (3)

Der Fabrikant von London. Schauspiel in fünf Aufzügen a. d. Fr. des Falbaire Frankfurt 1772. (4)

Felix oder der Findling, Schauspiel mit Gesang in 3 Aufzügen aus dem Französischen des Sedaine. (2)

Gesänge aus *Felix, oder der Findling*, ein Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen. Aus dem Französischen von Sedaine, übersetzt von Johann André. Die Musik ist von Monsigny. Riga, Julius Conrad Daniel Müller, 1790. (Zuerst aufgeführt: Riga Theater in der großen Königstraße. 3/14 May 1790). (3)

Der alte Freyer, eine komische Oper in einem Aufzuge. Verfertigt und in Musik gesetzt von Johann André. Frankfurt am Mayn bey Johann Christian Gebhard 1775. (7)

Die beiden Geizigen. Nach Frénouillot de Falbaire. Übers. v. André. Musik von Gréty. (8)

Henriette, Schauspiel in fünf A. a. d. Fr. Frankfurt am Mayn 1772. (4)

Der Hufschmied, eine Operette in einem Aufzuge. Nach dem Französischen des Herrn Quétant. Die Musik ist von Herrn Philidor. Frankfurth und Leipzig. Esslinger 1772. (3)

Der Hypochondrist, Oper in 3 A. aus d. Ital. von André. Musik von Naumann u. Stark 1784. (12)

Die Kalonie, Frankfurt a. M. 1778 (vgl. auch die Colonie). (3)

Komische Versuche. Hanau 1767. (4)

Der Komödienfeind. Ein Lustspiel in einem Akte. Offenbach 1765. (4)

Die Leiden des jungen Werthers, ein Trauerspiel in 3 Akten. Zum Behufe des deutschen Theaters, ganz aus dem Original gezogen. Frankfurt 1776, von André. (11)

Der Eifersüchtige Liebhaber (l'amant jaloux), die Arien von André, das übrige von Bonin übers. 1781. (10)

Die verstellte Liebhaberin. Opt. 2 a. d. Ital. übers. von André. Musik von Paisiello. 1787. (2)

Lila oder Schönheit und Tugend. Nach dem Ital. des Da Ponte (Una cosa rara) übers. von André. (8, 9)

Der verstellte Lord. Opt. 2 übers. von J. André 1787. Musik von Piccini. (2)

Lustspiele. Frankfurt a. M. 1771. Enthält: *Arist*, Lustsp. in 3 Acten; *der alte Freyer*, in einem Acte. *Der Witwer*, in einem Aufzuge. (4)

Der Nebenbuhler seines Herrn; ein Lustspiel in einem Aufzuge. Nach dem Französischen des Herrn Le Sage. Frankfurt und Leipzig in der Esslingerischen Buchhandlung 1772. (2)

Arien und Gesänge aus *Nina oder Wahnsinn aus Liebe.* Singspiel in einem Aufzuge. Aus dem Französischen. Die Musik ist vom Herrn Dallairac. Berlin 1790. (3)

Nina oder Wahnsinn aus Liebe. Berlin 1786. (2)

Peter und Hannchen; oder die Bezauberten. Eine Operette in einem Aufzuge. Nach dem Französischen der Madame Favart. Die Musik ist vom Übersetzer. Frankfurt und Leipzig, in der Esslingerischen Buchhandlung. 1772. (Beigegeben sind 8 Seiten Noten.) (2)

Richard Löwenherz. Operette in 3 A. nach dem Franz. Gießen 1789. (2).

Arien und Gesänge aus dem Singspiel Richard Löwenherz. In drei Aufzügen. Nach dem Französischen des Sedaine. Musik von Gretry. Nach Anordnung der Königl. General-Intendantur. Berlin o. O. u. J. (3)

Die samnitische Vermählungsfeier. Ein Schauspiel mit Gesang. Aus dem Fran-

zösischen. Nach der Musik von Gretry, auf dem Hoftheater ... zu ... Schwedt ... zum ersten Male aufgeführt. Berlin Christian Friedrich Himburg 1780. (Von André und Meyer). (3)

Die seidenen Schuhe oder die hübsche Schusterin. Operette a. d. Fr. des Baligand de la Ribardière, Frankfurt a. M. 1776. (8, 4)

Die seidenen Schuhe. In: Sammlung der komischen Operetten, so wie sie von der Churpfälzischen Gesellschaft des Herrn Marchand aufgeführt wurden. 1772 bis 1778. Ffm. Bd. 6. (11)

Die undankbaren Söhne, oder die Schule der Väter. Lustspiel in 5 Aufz. a. d. Fr. Offenbach 1776. (4)

Die Schule der Jugend. Musik von Prati. Übers. von André. (11)

Der Töpfer, eine komische Oper in einem Acte. Frankfurt bey Johann Georg Esslinger 1773. (4)

Der Töpfer, eine komische Oper in einem Aufzuge. Zweyte verbesserte Auflage. Frankfurt und Leipzig, Johann Georg Esslinger 1774. (3)

Im Trüben ist gut fischen. S. in 2 A. a. d. Ital. Köln 1786, Mannheim 1788, Berlin 1788. (3, 4, 6)

Unverhofft kommt oft. O. 3 a. d. Fr. des d'Hèle.

Das Urteil des Midas. Komische Oper, in drey Aufzügen. Nach dem Französischen, mit Beibehaltung der Gretryschen Musik von Ch. F. v. B--n (Bonin), und J. André. Zum ersten Male in Berlin aufgeführt den neunten Julius 1781. (3)

Der Witwer, in einem Aufzuge.

Der Zauberspiegel, übers. von Chr. F. v. Bonin, die Arien und Gesänge von André, 1781 gedruckt. (10)

Reue im Verbrechen oder die Schule der Jünglinge. Singspiel in 3 Aufz. nach dem Französischen des Anseaume. Musik von Prati. 1788. (9)

Johann Andrés Beziehungen zum Theater seiner Zeit

Die Theaterverhältnisse zu Andrés Zeit, mit besonderer Berücksichtigung der Singspielbühnen

Die Pfleger des deutschen Singspiels sind im 18. Jahrhundert nicht die großen Operntheater mit einem sowohl technisch als auch musikalisch verhältnismäßig guten Apparat gewesen, sondern die kleinen Wandertruppen, die von Ort zu Ort zogen. Erstere widmeten sich hauptsächlich der italienischen Oper, Schauspiel und Singspiel waren verpönt. Die Wandertruppen dagegen wiesen dem Singspiel in ihrem Spielplan einen hervorragenden Platz an. Unsere Betrachtung der Singspielbühnen zu Andrés Zeit beschränkt sich deshalb auf die Wanderbühnen und auf die sich daraus entwickelnden ersten stehenden Theater. Hoftheater als selbständige Gattung bleiben unberücksichtigt, da dieselben einmal weniger Bedeutung für das Singspiel hatten, dann auch zum Teil aus ehemaligen Wandertruppen entstanden sind, und endlich ganz andere, vor allem in wirtschaftlicher Beziehung günstigere Voraussetzungen besaßen, so daß die für die Singspielbühnen typische Beschränkung der Mittel hier wegfällt.

Die Truppen, die ursprünglich unter freiem Himmel spielen mußten[1], waren noch bis zu ihrer Seßhaftmachung gezwungen, sich selbst Zelte und Holzhäuser zu bauen, oder in schlechten Sälen aufzutreten. Diese Buden, meistens in schlechtem

[1] Z. B. Koch, vgl. J. Minor, Chr. F. Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur. Innsbruck 1880, S. 18.

Zustande, boten wenig Schutz gegen Wind und Wetter, so daß die Schauspieler einmal im Schneegestöber, ein andermal in Sonnenglut zu spielen gezwungen waren[1]. Oft hörte man die Darsteller schlecht, wenn gar ein Wagen vorbeifuhr, war nichts mehr zu verstehen[2]. In der Zeit des Überganges zum stehenden Theater wurden vielfach von den Städten oder von Privatpersonen größere feste Komödienhäuser gebaut und den Truppen zur Verfügung gestellt. Auch errichteten manche Wandertruppen an Orten, an denen sie öfters spielten, selbst feste Häuser, die sie während ihrer Abwesenheit wieder weitervermieteten. Solche Häuser bauten sich z. B. die Neuberin und Schönemann in Leipzig[3], Ackermann in Königsberg und Hamburg[4] und Schuch in Berlin[5]. Die Größe dieser Theater wechselte sehr. Doch bildete das Theater zu Osnabrück, das kaum für ein Puppenspiel groß genug war, auf dem man keine Schauspiele aufführen konnte, weil dazu die Bühne nicht verwandelt werden konnte[6], immerhin eine Ausnahme[7].

Von einigen Häusern seien die genauen Größenverhältnisse angegeben. Das Berliner Theater in der Behrenstraße hatte eine Länge von 60 und eine Breite von 36 Fuß. Die Bühne war nur 24 Fuß breit, ebenso hoch und ungefähr 30 Fuß tief. Das Haus faßte 700—800 Personen, die sich auf Parterre, 2 Ranglogen und einige Parkettlogen verteilten[8]. Das Parkett war so eng, daß keine vier Damen in ihren Reifröcken an der Rampe nebeneinander Platz hatten[7]. Größer als das eben erwähnte war das Kochsche Schauspielhaus in Leipzig, das auch Goethe während seines Leipziger Aufenthaltes öfters besuchte. Seine Länge betrug 108 und die Breite 64 Fuß. Die Tiefe des inneren Theaters ohne die „vordere vorhergehende Rundung" machte 45 Fuß, die Breite 37 und die innere Höhe 34 Fuß aus. Das Haus war ein länglich-rundes Amphitheater, mit einem geräumigen, abgesonderten Orchester. Es besaß zwei Eingänge, einen für die Zuschauer und einen für die Schauspieler, der gleich auf die Bühne führte. Das etwas ansteigende Parterre, für stehende Zuschauer eingerichtet, besaß nur rundherum Bänke und konnte überdeckt werden. Das Theater hatte drei Ränge mit Logen, einige sehr geräumig, die kleinsten für sechs Personen ausreichend. Darüber befand sich die Galerie. „Man kann allenthalben das Theater sehen, auch an den entferntesten Logen leidet das Gehör nicht"[9]. Als besonderer Vorzug wird noch mitgeteilt, daß im Vorhof erst kürzlich Schranken angebracht seien, welche die Fußgänger vor den Kutschen und Pferden sichern sollten[10]. Das Ackermannsche Haus in Hamburg[11], das 1765 eröffnet wurde, besaß eine Länge von 110 und eine Breite von

---

1 J. Chr. Brandes, Meine Lebensgeschichte Bd. II. Berlin 1802, S. 126.

2 Berliner Lit.- u. Theaterzeitung VI, S. 388.

3 Goth. Theaterkalender, 1775, S. 100.

4 Goth. Theaterkalender, 1775, S. 104.

5 Brachvogel, a. a. O. I, 185.

6 Brandes, a. a. O. II, S. 124.

7 W. Pfeiffer-Belli, Die Dramen Goethes auf dem Theater seiner Vaterstadt. Frankfurt a. M. 1929, S. 3.

8 Brachvogel, a. a. O. I, S. 188.

9 Zum Kochschen Theater vgl. Goth. Theaterkal. 1775, S. 108, Chronologie, S. 154.

10 Gothaer Theaterkalender 1775, S. 109.

11 Gothaer Theaterkalender 1775, S. 104, Chronologie, S. 151.

59 Fuß, nebst einem Angebäude von 21 Fuß Länge und 48 Fuß Breite. Die Höhe der Grundmauer betrug 3 Fuß neun Zoll unter der Erde und ebenso hoch über derselben. Die Höhe des „Stenderwerkes“ bis zum Dachstuhl machte 29 1/2 Fuß aus und die Länge des inneren Theaters 75 Fuß. Es war ein ovales Amphitheater mit geräumigen Logen und einem ansteigenden Parterre mit Bänken.

Aus diesen Angaben ersehen wir, daß die Singspieltheater ziemlich klein waren, aber die geringe Größe ist nicht einem Bedürfnis nach kleineren, intimeren Theatern entsprungen, wie Brückner[1] annimmt, sondern die Theaterdirektoren waren gezwungen, in diesen kleinen Theatern zu spielen, weil sie keine großen Häuser zur Verfügung hatten. Daß das nur eine Frage des Geldes und nicht der künstlerischen Absicht war, erkennt man an den meist größeren Ausmaßen der fürstlichen Theater. Z. B. besaß das Wiener Hoftheater schon 1770 ein besonderes Wohnhaus für die Bediensteten, zwei geräumige Parterre und fünf Stockwerke mit zwei Galerien[2].

Wenn auch nun diese Holzhäuser gegen die älteren Zelte und Bretterbuden einen Fortschritt bedeuten, so darf dennoch nicht vergessen werden, daß sie bei weitem nicht die Pracht, Bequemlichkeit und bühnentechnische Vollkommenheit der italienischen Opernhäuser in Deutschland besaßen[3]. Weder Lüftung, noch Heizung, noch Dekorationen waren gut. Letztere befanden sich meist in schlechtem Zustande, was bei dem ständigen Umherreisen der Wandertruppen nicht Wunder nehmen konnte[4]. Gerade diese Frage muß bei dem Singspiel berücksichtigt werden. In dem Mangel an Dekorationen und der Schwierigkeit des Umbaues der Bühne liegt die Vorliebe für einaktige Stücke begründet. Das Bühnenbild war einfach und wurde nur skizzenhaft angedeutet, um bei einer Verwandlung, die bei offener Szene stattfand, leicht geändert werden zu können[5].

Das Personal der Singspielbühnen setzt sich aus Darstellern und Orchestermitgliedern zusammen. Das Urteil über das Sängermaterial ist niemals einheitlich gewesen. Aus abfälligen Kritiken von Zeitgenossen[6] hat man geglaubt schließen zu müssen, die Sänger seien sehr schlecht gewesen, mit groben ungebildeten Stimmen. Für die erste Zeit, also z. B. für Schönemanns erste Aufführung von „Der Teufel ist los“ mag dies zutreffen; denn als „eigentlicher Gesang“ noch nicht auf der Bühne eingeführt war, wurden zur Ausführung von musikalischen Rollen Schauspieler genommen, die eine gute Stimme hatten und Musikkenntnisse besaßen[7]. Bald sah man aber bei der Verpflichtung von Mitgliedern auf gute stimmliche Anlage, so daß diese in der Lage waren, im Singspiel mitzuwirken. Ja man verpflichtete auch gesanglich geschulte Darsteller.[8] Brandes[9] betont, daß es gute

---

1 F. Brückner, G. Benda und das deutsche Singspiel. SIMG V, 1904, S. 572.

2 Gothaer Theaterkalender 1776, S. 139; Chr. H. Schmid, Chronologie des deutschen Theaters 1775 (Schr. d. Ges. f. Theatergesch. Bd. 1, S. 141).

3 Pfeiffer-Belli, Die Dramen Goethes auf dem Theater seiner Vaterstadt (1775—1832). Frankfurt a. M. 1929, S. 3.

4 Brandes, a. a. O. II, S. 124.

5 Pfeiffer-Belli, a. a. O. S. 4.

6 Z. B. J. Fr. Reichardt, Über die deutsche komische Oper. Hamburg 1774, S. 7.

7 Brandes, a. a. O. II, S. 47—48.

8 G. Calmus, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller. ZIMG, Beihefte, 2. Folge, Heft 4, 1908, S. 12.

9 a. a. O. I, S. 224.

Sänger gab, die „bezaubernd“ singen konnten, und bald fanden sich in einzelnen Theatertruppen mehrere ausgebildete Sänger vor. Vergrößerte sich im Laufe der Jahre der Personalbestand einer Truppe, so brauchte sie auch vor bedeutenderen Aufgaben nicht zurückzuschrecken. 1775 z. B. besaß Doebbelin bereits 52 aktive Mitglieder[1].

Wenn hier von „Sängern“ gesprochen wird, so muß darauf hingewiesen werden, daß der Sänger eines Singspieltheaters nach anderen Gesichtspunkten zu beurteilen ist als der einer Oper. Es wird berichtet, daß schon die ersten Singspielaufführungen recht gut waren[2]. Dieses Urteil ist, dem Charakter des Singspiels entsprechend, nicht auf den Gesang allein zu beziehen, sondern es schließt auch in bedeutendem Maße die Darstellung ein[3]. Das Singspiel kommt von der Schauspielkunst her und ist in erster Linie eine schauspielerische und nicht eine rein musikalische Kunst. Das Wesentliche ist immer eine vorzügliche Darstellung auf der Bühne gewesen. Gesanglich konnten die Sänger einer Truppe, was Kehlfertigkeit und Geläufigkeit betrifft, allerdings nicht mit den italienischen Sängern wetteifern, und sowohl die ersten Singspieltheater Kochs und Schönemanns, als auch die späteren, verfügten niemals über italienische Primadonnen. Aber sie konnten diese auch nicht brauchen. Denn gerade für das, worauf es beim Singspiel ankam, leisteten sie wenig oder nichts. Immer wieder wurde geklagt, daß die italienischen Sänger schlechte Darsteller seien[4]. Und gerade hierin wurden sie bei weitem von den Schauspielern übertroffen, die ihre große Sicherheit und darstellerische Beherrschung nicht zuletzt dadurch erhielten, daß sie in den Balletten mitwirken mußten und beim Ballettmeister Bewegung und Gestik übten[5]. Letzterer war oft noch nebenbei Schauspieler oder Korrepetitor und spielte deshalb eine wichtige Rolle. Er studierte nicht nur die Tänze ein, sondern richtete auch bei der Ausbildung der Schauspieler und beim Einstudieren sein Augenmerk auf „malerische Gesten, Attitüden, Gruppen usw.“[6]. Für die Mitwirkung auf der Bühne benötigten die Truppen noch mehrere Tänzer und Tänzerinnen, Statisten und Personen für stumme Rollen. Die Tänzer fanden auch, soweit Eignung vorhanden war, im Schau- und Singspiel Verwendung. Überhaupt bestand immer das Bestreben, die Mitglieder möglichst vielseitig zu verwenden, um mit so wenigen als möglich auszukommen. Deshalb hatte eine Truppe auch erst in späterer Zeit eigene „Figuranten“. Koch nahm noch in den 60er und 70er Jahren die Statisten aus der Stadt, in der er gerade spielte. „Das Becker und Schneiderhandwerk lieferte die Statisten, dafür hatten die Gesellen dieser beiden Gilden freien Zutritt und einen besonderen Platz im Schauspielhaus“[7]. Der Souffleur, der auch öfters noch kleine Rollen spielte[8], war für das Singspiel eine sehr wichtige Persönlichkeit, denn er hatte

[1] Brachvogel, a. a. O. S. 262.
[2] Chronologie, S. 102.
[3] Chronologie, S. 150: „Herr Löwe unterstützte durch sein Spiel hauptsächlich die komischen Opern“.
[4] Scheibe, Krit. Musikus, I, S. 55 u. Chronologie, S. 101.
[5] Brandes, a. a. O. II, S. 50.
[6] Brandes, a. a. O. I, S. 168 u. Pfeiffer-Belli, a. a. O. S. 12.
[7] Gothaer Theaterkalender 1775, S. 109.
[8] Gothaer Theaterkalender 1775.

die Aufgabe, den Sängern den ersten Ton anzugeben, ja ihnen ganze Passagen einzusingen[1]. Man vergleiche dazu die Souffleurbücher aus dieser Zeit, die stets außer dem Texte noch die Melodien enthalten. Manche Truppen besaßen auch einen Theaterdichter, der gleichzeitig alle dramaturgischen Aufgaben zu lösen hatte.

Das Orchester gewinnt erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an Bedeutung, denn vorher beherrschte das gesprochene Stück fast ausschließlich den Spielplan. Man hat deshalb angenommen, daß in der Frühzeit des Singspiels überhaupt kein Orchester vorhanden gewesen sei und daß die ersten Singspielaufführungen ohne begleitende Instrumente ausgeführt worden seien. Diese Anschauung ist nicht richtig. Denn einmal lassen die schon früh vorhandenen Tänze, Zwischenspiele usw. auf ein Orchester schließen, und dann werden auch von Zeitgenossen bei den frühen Stücken begleitende Instrumente bestätigt[2]. Doch ist das Orchester noch einfach und besteht aus wenigen Musikern[3]. Später, mit wachsender Bedeutung der Musik, gewinnt es an Umfang.

Die Wanderbühne, die meistens mit großen Geldsorgen zu kämpfen hatte, mußte allerdings ihren Personalbestand stets auf das Allernotwendigste beschränken. Deshalb besaßen die Truppen ursprünglich noch nicht einmal ein festes kleines Orchester, sondern nur einen Musiker, meist einen Korrepetitor, der zu der Truppe gehörte, die Gesänge einstudierte und bei Tanzproben am Cembalo mitwirkte, wohl auch noch sonst zum Ensemble als Tänzer, Sänger usw. herangezogen wurde[4]. Man erkennt hier wieder das Bestreben, das Personal vielseitig zu verwenden. So finden wir auch Schauspieler und Sänger, die ein Instrument spielten und im Orchester mitwirkten, wenn sie auf der Bühne frei waren[5]. Sobald nun ein Orchester benötigt wurde, suchte man sich jeweils in der Stadt, in der man gerade spielte, die fehlenden Musiker zusammen, die dann von dem Musiker der Truppe „angeführt" wurden[6]. In manchen Städten hatten die Truppen den Vorteil, die Musiker ohne Kosten aus der Hofkapelle zur Verfügung gestellt zu bekommen[7]. Auch aus den Chören des Hofes konnten sie Mitglieder, sogar erste Solosänger, unentgeltlich oder zu mäßigem Preise entleihen[8]. Die besonders verpflichteten Musiker waren in der Regel Stadtmusikanten, auch Studenten oder Alumnen[9]. Oft führte dies jedoch zu Unzuträglichkeiten, denn die Stadtmusikanten waren manchmal nicht genügend ausgebildet, oder sie nahmen es mit dem Dienste nicht genau, spielten im Theater, wenn sie nichts anderes hatten, und schickten

---

[1] Pfeiffer-Belli, a. a. O. S. 8.

[2] Brandes, a. a. O. I, S. 159.

[3] Die Chronologie teilt in bezug auf die erste Aufführung der Operette „Der Teufel ist los" 1743 folgendes mit: „Sie war komponiert, wie es damals für die deutschen Komödianten Mode war, nehmlich leicht und ohne viele Instrumente. Denn da noch (Schuchen allein ausgenommen) keine Ballete eingeführt waren, wendeten die Prinzipale wenig auf ein gutes Orchester."

[4] F. L. W. Meyer, Fr. L. Schröder, Hamburg 1819.

[5] Meyer, II, 2, S. 88, 90, 91.

[6] Meyer, Schröder, a. a. O., II, 1, S. 2.

[7] Brandes, II, S. 97; J. Peth, Geschichte des Theaters und der Musik zu Mainz, Mainz 1879, S. 27, 36.

[8] Meyer, a. a. O. II, 1, S. 18ff.

[9] Calmus, a. a. O. S. 13.

bei besseren Geschäften ungenügende Vertreter. Meyer berichtet 1775 aus Schleswig: „Hier mußte das Orchester zum Theil aus Mitgliedern der Gesellschaft, und zwei besonders angenommenen Waldhornisten, Köhler und Schneider, gebildet werden, weil die Stadtmusikanten dazu nicht genügten". Aber nicht immer war dieser Ausweg möglich, denn dem standen oftmals bestimmte Privilegien der Stadtmusiker entgegen. Z. B. hatten die Ratsmusiker in Hamburg das Vorrecht, die Musiker für die Orchester der Theatertruppen zu stellen. Ihre Forderung war nicht unbillig, aber sie schickten oft minderwertige Ersatzleute, denen sie geringeren Lohn bezahlten und das Übrige selber einsteckten. Man kann sich denken, in welch übler Lage die Direktoren manchmal waren. Fr. L. Schröder verfiel sogar auf den Ausweg, sich fremde Tonkünstler zu holen, und trotzdem den einheimischen ihr ausgedungenes Gehalt weiter zu zahlen. Aber die Ratsmusiker widersetzten sich auch dieser Lösung und verlangten, daß nur sie selbst spielen dürften. Es entstand darüber ein langer Rechtsstreit (von 1786 bis gegen 1796), der zuletzt mit dem Siege der Ratsmusiker endete[1].

Die fernere Entwicklung[2] war nun so, daß bei steigendem Bedarf an Stücken mit Musik und bei größer werdenden Anforderungen an das Orchester ein Kapellmeister oder Musikdirektor verpflichtet wurde. Der Korrepetitor wurde daneben beibehalten. Außer dem Kapellmeister und Korrepetitor kamen zunächst als festangestellte Musiker ein erster Violinist und ein Oboist, später noch mehrere Fachmusiker zur Truppe. So besaß Marchand gegen 1775 und wahrscheinlich auch schon früher, zur Zeit von Andrés erstem Singspiel, einen Musikdirektor, der gleichzeitig die erste Violine spielte, einen zweiten Geiger, zwei Waldhornisten, einen Oboisten, einen Fagottisten und einen Kontrabassisten[3], hatte also, seinem größeren Operettenrepertoire entsprechend, schon mehr besoldete Musiker, als zu gleicher Zeit Ackermann.

Ein festes größeres Orchester hatten die Singspielbühnen seit Errichtung stehender Theater; denn jetzt war es überhaupt erst möglich, ein umfangreicheres Ensemble dauernd zu beschäftigen und systematisch zu besserer Leistung zu erziehen. Doebbelin besaß z. B. 1771 einschließlich des Musikdirektors neun Mann zur Ausführung der Musik, darunter drei Violinisten, aber keine Bratscher[4]. 1777 dagegen bestand sein Orchester schon aus ungefähr 20 Personen[5]. Als besonderer Vorzug wird hier vermerkt, daß alle von Doebbelin Besoldung erhalten. Die ordentliche und regelmäßige Bezahlung der Musiker scheint zu jener Zeit gar nicht so selbstverständlich gewesen zu sein, denn noch 1783 betont der Gothaer Theaterkalender[6], daß das Doebbelinsche Orchester in ordentlichem Solde stehe. Wahrscheinlich wurden die Musiker vorher nur nach Spielabenden bezahlt. Aus dem eben erwähnten Theaterkalender erfahren wir auch, daß der Brauch mehr-

---

[1] Meyer, Schröder, II, 1, S. 18ff.

[2] Ich verweise immer wieder als wichtige Quelle auf Meyers „Schröder", in der Jahr für Jahr der Personalbestand der Ackermannschen Truppe aufgeführt ist.

[3] Gothaer Theaterkalender, 1776, S. 246.

[4] Brachvogel, a. a. O. I, S. 234.

[5] Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin, 1781, S. 315.

[6] Auf das Jahr 1784, S. 225.

facher Verwendung des Personals noch durchaus üblich war; denn der Korrepetitor war zugleich beim Ballett tätig und ein anderer Musiker war Theatermaler.

Wie sah nun das Orchester zu Andrés Kapellmeisterzeit aus? Im Gothaer Theaterkalender auf das Jahr 1779 (also erschienen gegen Ende des Jahres 1778) Seite IX finden wir eine Aufzählung von Doebbelins Musikern. Eine solche Einzelaufführung von Orchestermitgliedern ist im Theaterkalender eine Seltenheit und zeigt die große Bedeutung, die diese Bühne samt ihrem Orchester besessen hat. Außer dem Musikdirektor André werden 3 erste Violinisten (ein Musiker ist zugleich Korrepetitor beim Ballett), 3 zweite Violinisten, 2 Bratschisten, 1 Cellist (zugleich Theatermaler), 1 Streichbassist, 2 Oboisten (Flötisten), 2 Fagottisten und 2 Hornisten genannt.

Bei dieser Gelegenheit soll auf eine Eigentümlichkeit in der Instrumentalpraxis der Singspielbühnen aufmerksam gemacht werden. Sieht man nämlich Singspielpartituren des 18. Jahrhunderts durch, so fällt auf, daß Flöten und Oboen nicht zusammen, sondern abwechselnd gebraucht werden. Wenn z. B. in einer Arie zwei Oboen vorgeschrieben sind, so werden in einer andern dafür zwei Flöten benutzt. Es liegt deshalb die Vermutung nahe, daß Flöte und Oboe von ein und demselben Musiker gespielt wurden. Diese Annahme ist um so wahrscheinlicher, als beide Instrumente *C*-Instrumente sind, dieselben akustischen Grundlagen besitzen (oktavierendes Prinzip), und noch vor der Erfindung von Böhms Ringklappenmechanismus eine gleiche oder ähnliche, wenn auch noch sehr einfache Applikatur hatten, so daß der wesentlichste Unterschied im verschiedenen Ansatze gelegen hat. Bestätigt wird diese Annahme durch eine Notiz im Gothaer Theaterkalender[1]. Zunächst heißt es da bei der Aufzählung der Musiker „erstes Oboi und Flöte" — der Musiker spielte also beide Instrumente. Diese Bemerkung wird weiter unten ergänzt: „Wann Flöten und Obois zugleich gebraucht werden, so sind noch zwey Flötisten, welche aber nicht in ordentlichem Sold stehen, sondern jedesmal bezahlt werden." Hieraus geht hervor, daß jeder der beiden Oboisten noch Flöte blies. Das Spielen verschiedener Blasinstrumente durch die gleichen Musiker scheint zu jener Zeit verbreitet gewesen zu sein, denn die zeitgenössischen Quellen melden noch mehr solcher Fälle. Z. B. werden in Personalverzeichnissen von Kapellen die Oboisten und Flötisten nicht getrennt, sondern nur unter der Bezeichnung „Oboisten" aufgeführt[2]. Das Altonaer Nationaltheater besaß 1788 zwei Klarinettisten, „davon einer bei der Flöte alterniert"[3]. Auch die Verbindung von Oboe und Klarinette war bekannt[4]. Auf diese Weise konnte sich ein kleineres Theater mit einem beschränkten Personalbestand doch mannigfachere Besetzungsmöglichkeiten verschaffen. Die Klarinette war an diesen kleinen Bühnen bis gegen Ende des Jahrhunderts überhaupt nicht regelrecht besetzt. Bei Gebrauch wurde sie wohl von einem Oboisten oder Flötisten mitgespielt; denn sie war noch zu neu und bürgerte sich erst langsam ein. Trompeter und Pauker fehlten in der Regel an den Singspielbühnen. Bei Bedarf wurden sie nur zu den entsprechenden Auf-

[1] 1779, S. IX.

[2] Vgl. Fr. Walter, Forschungen, I, 1898, S. 77, 79, 81.

[3] Gothaer Theaterkalender, 1799, S. 221.

[4] J. Bernoulli, Sammlung kurzer Reisebeschreibungen. Altenburg 1781, S. 289.

führungen zugezogen. Theater, die wirtschaftlich besser standen als die Wandertruppen, hatten natürlich einen größeren Orchesterbestand, oft 30 Mann und mehr. So besaß das Hoftheater zu Schwedt außer 12 Streichern noch 2 Oboisten, 2 Klarinettisten, 4 Flötisten, 3 Fagottisten und 3 Hornisten[1]. Das Kasseler fürstliche Hoftheater hatte 34 Mann im Orchester: 12 Violinisten, 2 Bratschisten, 4 Cellisten, 2 Kontrabassisten, 2 Oboisten, 2 Flötisten, 2 Klarinettisten, 2 Hornisten, 2 Fagottisten, 2 Trompeter, 1 Pauker und 1 Clavecinist[2].

Die Instrumentation eines Singspielkomponisten ist im wesentlichen durch das ihm zur Verfügung stehende Orchester bedingt. Deshalb instrumentieren auch alle Komponisten, die für eine Wanderbühne oder ein erstes stehendes Privattheater schrieben, in ähnlicher Weise. Nur diejenigen, welche die größere Kapelle eines Hoftheaters zur Verfügung hatten, unterscheiden sich hiervon durch Verwendung reicherer Mittel. Beim Vergleich verschiedener Meister muß man diese Eigenart berücksichtigen. Die glänzendere Instrumentation kündigt nicht höhere Qualität eines Komponisten an, die Besetzung hängt vielmehr einzig von äußeren Umständen ab.

Ein Cembalo ist der Praxis der Zeit gemäß sicher vorhanden gewesen. In den Partituren der Singspiele wird es nicht notiert. Einen Beweis für den Gebrauch des Cembalos bildet das Orchestermaterial, das auch Cembalostimmen enthält, ferner sprechen dafür die bezifferten Bässe mancher Partituren. Dann wird es auch von Zeitgenossen erwähnt. Seyfried[3] sagt bei Gelegenheit der Besprechung von Singspielaufführungen der Marchandschen Truppe: „Dieser leierte sie täglich und zwar auf eine solche Art, daß sie die meisten extempore spielen konnten. . . . Ein starker Beweis war wohl der, daß er alle seine Singspiele ohne Accompagnement eines Flügels gab“. Das Cembalo diente also zur Unterstützung der Sänger und wurde nur bei großer Sicherheit derselben weggelassen.

Wenn auch schon, wie wir gesehen haben, zu Andrés Zeit ein festes größeres Orchester vorhanden war, so bestanden doch noch arge Mißstände. Wir dürfen uns dasselbe nicht in unserem Sinne wohldiszipliniert vorstellen. Doebbelin sah sich mehrmals gezwungen, ernste Warnungen an die Orchestermitglieder ergehen zu lassen. „Dritte und letzte Warnung für mein Orchester: Da vergangenen Freitag den 21. Juli die Unordnung so weit eingerissen, daß nach dem 1. Akte keine Zwischenmusik gewesen, so sehe ich mich genöthigt hierdurch bekannt zu machen, daß derjenige, welcher, wenn das Zeichen zum Anfange oder später zwischen den Akten gegeben wird, nicht zugegen ist, das erstemal 1 Gulden Strafe bezahlt. Das zweitemal 1 Thaler und das drittemal erhält er für beständig seine Dimission. Herr Schulze soll derjenige seyn, der es anzeigen soll. Berlin, den 29. Juli 1780, C. Th. Doebbelin, Direktor“[4].

Was den Spielplan betrifft, so wurden an einem Spielabend immer mehrere Stücke gegeben, und zwar schwankte deren Anzahl zwischen einem bis vier, meistens

---

[1] Bernoulli, a. a. O. S. 289ff.

[2] Gothaer Theaterkalender, 1784, S. 279. — Hierzu vgl. Georg Schünemann, Geschichte des Dirigierens. Leipzig 1913.

[3] Frankfurter Dramaturgie. 1781, S. 34ff.

[4] Brachvogel, a. a. O. I, S. 300.

brachte man aber zwei oder drei. Art und Umfang der einzelnen Theaterstücke waren dafür ausschlaggebend. „Den Beschluß machet ein Ballet und, so es die Zeit leydet, eine lustige Nach-Comödie“[1]. Wesentlich war nur, daß die verschiedenen Stücke, die man an einem Abend aufführte, sich im Charakter unterschieden. Wurden zwei gegeben, so bestanden dieselben aus Hauptstück und Nachspiel. Bei dreien schlossen sich an das Hauptstück entweder zwei andere an, oder man legte das Hauptstück zwischen (allegorisches) Vorspiel und Nachspiel. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts brachte man als Hauptstücke meistens Haupt- und Staatsaktionen, Maschinenkomödien u. dgl., später Dramen, Lustspiele, Trauerspiele und Singspiele. Die meist lustigen Nachspiele bestanden aus Harlekinkomödien, kürzeren Lustspielen, Vaudevillekomödien (mit Tänzen) und Singspielen. Für die Nachspiele konnten auch Tänze, Ballette, Pantomimen oder pantomimische Ballette eintreten. Singspiele wurden meist als Nachspiele gegeben. Nur wenn sie größeren Umfang besaßen oder Spezialitäten der Truppe waren, standen sie an erster Stelle. Eröffnete man den Abend mit dem Hauptstück, so folgte ihm gern und zwar vor dem gesprochenen oder gesungenen Nachspiel, ein Ballett oder eine Pantomime. Ein Theaterstück des Abends war gewöhnlich ein gesprochenes, also ein Drama, Lustspiel, Schauspiel oder Trauerspiel. Die anderen wurden mit Musik aufgeführt. Letzten Endes hing aber die Bevorzugung der gesprochenen oder musikalischen Darbietung von den einzelnen Truppen ab und wechselte sehr stark. Die einen pflegten mehr das Singspiel, die anderen wieder mehr das Drama.

Das gleiche Stück wurde nun nicht an mehreren aufeinander folgenden Abenden gegeben, sondern der Spielplan wechselte dauernd und mußte immer wieder etwas Neues bringen. Von einem ruhigen künstlerischen Arbeiten konnte natürlich unter diesen Umständen keine Rede sein. Es standen nur wenige Proben zur Verfügung[2], und die Schauspieler waren nicht in der Lage, ihre Rollen gründlich zu studieren. Sie wurden von einem Theaterstück in das andere gehetzt, so daß der den größten Erfolg hatte, der am besten extemporieren konnte[3]. Noch bis in die Zeit der stehenden Theater hinein läßt sich dieser mangelhafte Zustand verfolgen. Der Theaterdirektor Koch aus Leipzig z. B. führte diese Wandertruppenpraxis noch weiter, als er auch schon in Berlin ein festes Theater besaß. Durch mehrere Neuaufführungen in einer Woche versuchte er, das Publikum immer in Spannung zu halten. Sein Personal wurde dabei überarbeitet, die Leistungen sanken, und er konnte das Tempo nur durch besondere Spielhonorare für Operetten durchhalten: „Der Geschmack der Berliner war zuletzt blos auf Operetten gefallen, worunter der schlechteste Wust und sogar Stücke wie die Megäre verlangt worden, zu Kochs großem Schaden, der jedem Akteur für die erste Vorstellung eines Singspiels einen Ducaten, und für jede folgende Wiederholung zwey Gulden außer seinem wöchentlichen Gehalt, reichen mußte, so daß, um auch einmal eine Anmerkung über die bis zur Verschwendung gestiegene Gage der meisten Truppen zu machen, allein die erste Sängerin, in einer Woche $17^1/_2$ Thlr. über ihren gewöhnlichen 14 Thlr. starken Gehalt erhielt“[4].

[1] Frankfurter Theaterzettel vom 18. 4. 1742. [2] Pfeiffer-Belli, a. a. O. S. 8—9.
[3] Brandes, a. a. O. [4] Gothaer Theaterkalender, 1776, 136—137.

Innerhalb des Spielplans nehmen von der Mitte des Jahrhunderts an die Stücke mit Musik immer größeren Raum ein. Während wir bei den frühen Wandertruppen an manchen Abenden oft überhaupt keine Aufführung dieser Art finden, wird nun Musik immer mehr zur Regel, so daß schon in den 50er und 60er Jahren die Stücke mit Musik ungefähr die Hälfte des Spielplans ausmachen[1]. Zur Zeit von Andrés Wirken als Singspielkomponist können wir folgende Arten musikalischer Stücke unterscheiden: Singspiele (einschließlich opéra comique und opera buffa), Musik zu Lustspielen, Schauspiele, Trauerspiele, ferner Tänze, Ballette, Pantomimen und endlich Melodramen und musikalische Vor-, Zwischen- und Nachspiele. So vielseitig dieses musikalische Repertoire auf den ersten Blick auch zu sein scheint, so hat es doch eine allen diesen Formen gemeinsame Grundlage: die dramatische Handlung und die lebendige Darstellung auf der Bühne. Das wird durch die Art der Bühnen und durch die Entstehung und Entwicklung der Stücke (mit Musik) verständlich. Die Theater sind ursprünglich Schauspielbühnen, an denen das gesprochene Wort im Verein mit wirkungsvoller Darstellung herrscht. Das musikalische Repertoire entwickelt sich nun einerseits aus Ballett und Tanz (Pantomime), andererseits aus gesprochenen Stücken, die mit Musik versehen werden (Singspiel, Melodram, Schauspiel mit Musik).

Der Tanz nimmt bei den Wandertruppen einen wichtigen Rang ein und fehlt selten an einem Abend. Schon früher finden wir auf den Theaterzetteln bei Lustspielen und italienischen Harlekinkomödien die Bemerkung, daß sie mit „Musik und Tänzen gezieret“ seien. Diese Tänze sind zuerst kleine Solotänze (von ein oder auch mehreren Personen), die später in größerer Form ausgeführt werden (Charaktertänze) und sich dem alten Opernballett nähern. Ausgesprochene Ballette aber tauchen wegen der damit verknüpften größeren Unkosten erst später auf. 1743 waren Ballette nur bei Schuch eingeführt[2], und noch 1769 fehlte es der Seylerschen Gesellschaft an einem solchen. Schuch war auch der erste, der nicht nur einfache Tänze, sondern Balletteinlagen in Schauspielen brachte, indem er, wie Zeitgenossen mitteilen, als erster das Ballett mit der deutschen Komödie verband[3]. Wichtig für die Singspielbühnen wird die auch hier feststellbare Verbindung von Tanz und Pantomime zur Ballettpantomime (Noverre). Damit wird im Gegensatz zum einfachen Tanz die dramatische Handlung stärker betont; denn diese pantomimischen Ballette sind rein mimisch dargestellte Theaterstücke, die unter Verwendung von musikalischer Begleitung „Inhalt, Handlung und Einzelheiten eines guten Dramas sinnfällig zur Darstellung“ bringen sollten. Solche groß angelegten pantomimischen Ballette aus Andrés Zeit werden z. B. im Gothaer Theaterkalender auf das Jahr 1775, S. 41ff. beschrieben.

Die Schauspielmusik besteht aus Ouvertüre, Zwischenaktsmusik und Chören. Daneben werden in Schauspielen und extemporierten Stücken häufig auch einzelne Arien eingelegt[4]. Scheibe gilt als erster, der zu verschiedenen Trauerspielen (u. a. zu Corneilles Polyeucte und Racines Mitridate) Symphonien kom-

---

[1] Man vgl. die Mitteilung von Schauspielerrepertoiren bei Brückner, a. a. O. S. 598ff.

[2] Chronologie, S. 70.

[3] Gothaer Theaterkalender 1775, S. 127; Chronologie, S. 65.

[4] Brandes, a. a. O. I, S. 159.

poniert hat, die dem Inhalte der Stücke entsprechen und 1738 von der Neuberin aufgeführt worden sind[1].

Von den 70er Jahren an tritt im Spielplan der Schau- und Singspielbühnen auch das Melodrama auf. Bei dieser Gattung wird oft die Wichtigkeit der Darstellung übersehen. Die öfters gegebene Definition als Verbindung von Deklamation mit musikalischer Begleitung reicht nicht aus, denn ein wesentlicher Bestandteil des Melodrams ist die Darstellung auf der Bühne. Das geht schon aus der Art seiner Entstehung, nämlich aus dem Schauspiel und Schauspielrepertoire seiner Zeit, hervor[2]. Die ersten Vermittler des Melodramas waren Schauspieler, die über erhebliche Mittel pantomimischer Darstellungskunst verfügten. Sie suchten mit jeder Gebärde „ein Gemälde von dem zu geben, was in ihrer Seele vorgeht“[3]. Deshalb wird es auch von Zeitgenossen als ein „Drama mit musikalischen Accompagnements“[4] oder als eine „neue Gattung des Schauspiels“[5] bezeichnet.

Das Singspiel ist, wie schon mehrfach betont, ursprünglich auch keine rein musikalische, sondern eine schauspielerische Gattung gewesen. Es war zunächst ein gesprochenes Stück (Schauspiel, Lustspiel oder Posse), in das Gesänge eingelegt wurden. Damit wird von Anfang an, im Gegensatz zur Oper, die große Bedeutung der Handlung und deren flotte Abwicklung betont. Die älteren Operetten, wie z. B. Schönemanns erste Aufführung von „Der Teufel ist los“, waren nur Possen mit eingelegten Liedern, und sie wurden auch als Possen empfunden und mehr der Posse als der Musik wegen besucht. In diesen Stücken sowohl als auch im Hillerschen Singspiel entwickelt und entlädt sich die dramatische Spannung durchaus in den gesprochenen Szenen. Die Gesänge, klein und volkstümlich, stellen einen Ruhepunkt innerhalb der Handlung dar und dienen nur zum Ausdrucke lyrischer Empfindung oder besitzen erzählenden Charakter. Die Formen derselben entsprechen deshalb denen des Liedes und der Arie. Ihrem Charakter als eingelegte Lieder gemäß können sie auch nicht durch Darstellung und Gebärde auf der Bühne genügend unterstützt werden. So lange diese Gesänge noch kurz waren, hielten sie die Handlung nur in geringem Maße auf. Später aber, unter wachsendem italienischem Einfluß, gewinnen sie immer größere Ausdehnung und beeinträchtigen die flotte Handlung und lebendige Darstellung. Schon von Hillers „Lisouart und Dariolette“ ab ändert sich der musikalische Stil des Singspiels. Aber es gelingt Hiller in seinen späteren Stücken durch Verkürzung der Arie und Erweiterung des Liedes eine Mittelform zu gewinnen, wodurch die Handlung nicht so sehr in Mitleidenschaft gezogen wird wie bei seinen Nachfolgern, die zum Teil große italienische Dacapo-Arien einführen. Von den 70er und 80er Jahren an macht sich deshalb im Singspiel eine Gegenströmung gegen das Überwuchern des rein Musikalischen bemerkbar. Man versucht die Ausbreitung lyrischer und betrachtender Partien einzuschränken, um der dramatischen Handlung wieder die

---

[1] Gothaer Theaterkal. 1776, S. 122; Chronologie, S. 52; Schletterer, Das deutsche Singspiel. 1863, S. 129.

[2] E. Istel, Die Entstehung des deutschen Melodramas. Berlin 1906.

[3] Istel, a. a. O. S. 3.

[4] Teutscher Merkur, 1775, I, S. 184.

[5] Gothaisches Taschenbuch, 1776, S. 103.

Stelle einzuräumen, die sie in den Anfängen des Singspiels besessen hat. Nur sind die Wege jetzt andere. Die Arie zwar bleibt bestehen, aber ihr häufiges Vorkommen wird vermindert. Daneben versucht man nun die Musik derart den Vorgängen der Bühne anzupassen, daß Teile der Handlung innerhalb musikalischer Nummern wiedergegeben werden. Es entstehen so die durchkomponierten Finales und dramatischen Ensembles, wobei nicht zu verkennen ist, daß hier einerseits Einflüsse des Buffofinales, andererseits solche der opéra comique (Verbindung von Solo, Chor und Ensembles) mit vorliegen.

Überblickt man jetzt nochmals die verschiedenen musikalischen Stücke des Spielplanes, so erkennt man, daß sie letzten Endes nur in der Art der Wiedergabe verschieden sind. Im Stofflichen ist fast kein Unterschied vorhanden. Verständlich wird nun auch der Brauch, ein und denselben Gegenstand bald als Schauspiel, bald als Ballett oder als Singspiel zu behandeln[1].

Andrés Beziehungen zum Theater

Johann André verfügt über einen angeborenen Sinn für die Bühne. Darüber hinaus ist seine Anlage durch Anregungen aller Art gefördert worden. Von seinen Jugendeindrücken wissen wir sehr wenig[2]. Seine Geburtsstadt Offenbach konnte ihm zur Erwerbung von Theaterkenntnissen wenig nützen, denn es gab dort, soviel ich feststellen konnte, weder stehende Theater noch Wandertruppen. Vielleicht hat er bei Aufführungen der Arkadischen Gesellschaft mitgewirkt[3]. Auch über seinen Mannheimer Aufenthalt wissen wir nichts Näheres, außer daß er fleißig das Theater besuchte[4]. Erst von seiner Frankfurter Zeit (1761) ab können bestimmte Beziehungen festgestellt werden. In der Zeit der französischen Besetzung hatte er zunächst Gelegenheit, Werke der Opéra comique im Original kennen zu lernen durch Vorstellungen französischer Komödianten unter Leitung von Renaud[5]. Während der Kaiserkrönung 1764 wurde die Opéra comique durch eine andere französische Truppe (Claude Barizon) und die Opera buffa durch eine italienische Operngesellschaft vertreten, die durch die Wiedergabe der bis dahin erschienenen bedeutenden Werke beider Länder hervorragten. Wir übergehen eine Reihe von Truppen, die in den nächsten Jahren folgten und wenden uns gleich dem für André wichtigsten Manne aus seiner Frankfurter Zeit, Theobald Marchand, zu. Mit ihm wurde André bald näher bekannt. Dieser Theaterprinzipal, dessen Verdienst um die Bühne des 18. Jahrhunderts noch nicht genügend untersucht und gewürdigt ist[6], übte auf André einen gewaltigen Einfluß aus und wurde bestimmend für sein

---

[1] Man vgl. z. B. die verschiedenartige Behandlung des Ariadne-Stoffes. P. Nicolai, Der Ariadne-Stoff in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Oper. Diss. 1919, Rostock.

[2] Pretzsch, a. a. O.

[3] Man vgl. Zeitler, Goethe-Handbuch Bd. I, S. 282, 284.

[4] Pretzsch, a. a. O. S. 6—7.

[5] Bacher, Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jahrh. Veröff. d. deutsch. Musikges. Frankfurt a. M. 1926, S. 19—20. Mentzel, a. a. O.

[6] Zu Marchand vgl. Allg. Bibl. für Schauspieler und Schauspielliebhaber, Ffm. u. Lpzg. 1776, Bd. I, S. 90; Chronologie, S. 147, 198, 209, 220, 227, 228; Allg. deutsche Biographie, Bd. 20, S. 296 ff.; Galerie von Teutschen Schauspielern (Schr. d. Ges. f. Theatergesch. XIII); Bacher, a. a. O.; Schubart, Teutsche Chronik, 1774.

späteres Leben. Durch die Marchandsche Truppe erwarb sich André nicht nur alle die Kenntnisse, die er als Berliner Kapellmeister besitzen mußte, sondern er lernte auch die besten Singspiele seiner Zeit in vollendeter Wiedergabe kennen. Ausschlaggebend wurde für ihn der Umstand, daß gleich das erste Theater, mit dem er nähere Fühlung bekam, eine Bühne von dem Range der Marchandschen war, die mit zu den besten ihrer Zeit gezählt zu werden verdient.

Marchand war eine sehr interessante und bedeutende Persönlichkeit. Er war nicht nur ein guter Schauspieler[1], sondern besaß noch größere Vorzüge als Direktor, die später eine Berufung als Hoftheaterdirektor der „Kurpfälzischen deutschen Schaubühne" zur Folge hatten[2]. In seiner Truppe hielt er auf strenge Disziplin und bemühte sich, die soziale Stellung seiner Komödianten zu heben und sie beim Publikum in Achtung zu setzen. Regelmäßige Gagenzahlungen, die besser waren als bei dem größten Teil der damaligen Wandertruppen[3], stellten seine Mitglieder zufrieden, so daß die Schauspieler, ohne zu wechseln, viele Jahre in seiner Truppe aushielten. Hier liegen schon ganz bedeutende Anfänge eines gebildeten deutschen Berufsschauspielerstandes vor[4]. Der Ruf seiner Truppe war so gut, daß alle Schauspieldirektoren, die sich nach ihm um die Spielerlaubnis für Frankfurt a. M. bewarben, erklärten, ihre Gesellschaft in Marchands Sinne leiten zu wollen[5]. Die Truppe stand in jeder Beziehung über dem Durchschnitt. Schon im Spielplan unterschied sie sich von den anderen. Haupt- und Staatsaktionen, Stegreifspiele usw. findet man bei Marchand nicht. Und gerade deshalb hatte er anfangs einen schweren Stand, denn das Publikum war durch die früheren Truppen an Zauberkomödien und Burlesken gewöhnt. Charakteristisch für ihn war ein gewisser französischer Zug, der ja nach seinem Werdegang nicht befremden kann, und eine Vorliebe für Operetten, Eigenarten, die ihm von Zeitgenossen verübelt wurden[6]. Aber die Ansicht, daß er nur französische Operetten aufgeführt habe, stimmt nicht[7], denn auch das deutsche Singspiel ist mit Werken der bedeutendsten Singspielkomponisten vertreten. Wir finden z. B. G. Benda, Gluck, Hiller, Neefe, Schweitzer, Stegmann, Wolf u. a., auch André mit dem Töpfer, dem alten Freyer, und dem Barbier von Sevilien. Marchands Bedeutung liegt gerade darin, daß er als erster deutscher Wandertruppenprinzipal französische Operetten systematisch in großer Anzahl für seine Bühne übersetzen ließ und sie dort zur Aufführung brachte. Diese Praxis war neu. Zwar wurden schon französische Operetten in

---

1 Man vgl. Theater-Journal, 1780, 16. Stück, S. 117ff.: „Kurze Charakteristik der Marchandischen Schauspielergesellschaft aus ihren Vorstellungen zu Mannheim in den Jahren 1777 und 1778 gezogen." Von Marchand selbst wird gesagt: „Obgleich seine Stimme nicht gar angenehm ist, so weiß er doch durch sein vortreffliches Spiel den Mangel derselben so gut zu ersetzen, daß er auch hierinn jederzeit vollkommen Beyfall erhält."

2 Damit übernahm er die Verpflichtung „fähige, junge Leute in der Kunst zu unterrichten und zu dem Behufe wöchentlich zweimal die Grundsätze der Schauspielkunst durch Vorlesungen zu erklären". (Allg. deutsche Biographie, Bd. 20, S. 297.)

3 Mentzel, a. a. O. 1882, S. 329.

4 Bacher, a. a. O. I, S. 24.

5 Mentzel, a. a. O. 1882, S. 334.

6 Man vgl. Chronologie, S. 199; Seyfried, a. a. O. S. 34ff.; Schubart, 1773.

7 Das Repertoire ist bei Mentzel, a. a. O. u. Bacher, a. a. O. wiedergegeben.

Deutschland öfters aufgeführt, aber durch französische Truppen und in französischer Sprache. Die Stücke waren bekannt und beliebt. Das Neue und Verdienstvolle von Marchand war, daß er die Operetten in deutscher Sprache, aber mit originaler französischer Musik aufführte. Sein Hauptübersetzer war Faber; aber auch Johann André beteiligte sich an der Übertragung mit einer großen Anzahl von Texten[1], die meistens in der Esslingerschen Buchhandlung zu Frankfurt a. M. erschienen. Man kann wohl sagen, daß so ziemlich alle Übersetzungen, die André in den Jahren 1772—1775 herausgab, auf Anregungen Marchands entstanden sind. Verschiedene Stücke wurden sowohl von Faber als auch von André bearbeitet, so daß es, da die Stücke meist ohne Verfassernamen erschienen sind, oft schwer fällt, festzustellen, wer von beiden der Übersetzer ist. Marchand wurde schließlich durch sein flüssiges und leichtes, aber doch gediegenes Repertoire schnell der erklärte Liebling des Frankfurter Publikums und gewöhnte es so sehr daran, daß es immer wieder Singspiele und französische Operetten hören wollte, zum Ärger der zünftigen Kritik[2].

Aber nicht nur der Spielplan, auch die Wiedergabe der Stücke war gut. Er hatte in seiner Truppe einige Schauspieler, die gebürtige Franzosen waren[3], so daß seine Operetten ganz vorzüglich gespielt wurden. „Ihre größte Stärke besteht in der Operette, wo sie in der Leichtigkeit und Lebhaftigkeit mit den Franzosen rivalisiert“[4]. Auf genaues Rollenstudium wurde größter Wert gelegt, gründliche Proben, die vom Direktor selbst geleitet wurden, sorgten dafür, daß Schauspieler und Ensemble aufs Beste ausgeglichen waren, und ebenso waren eine Reihe von Mitgliedern gesanglich gut geschult[5]. Ein zeitgenössischer Kritiker, Seyfried, schreibt über Marchand in der Frankfurter Dramaturgie, S. 34ff.: „Es ist ja leider bekannt, wie sehr uns Marchand an Singspiele, und zwar an Französische, dann Teutsche konnte er ebensowenig, wie Trauerspiele gäben, wie sehr er uns arme Frankfurter entwöhnt hat. Die meisten tanzten nach seiner Leier: Sprang eine Saite, husch, zog er geschwind eine solche wieder auf, damit man desto stärker konnte. Ist es nun Großmann und Helmuth zu verdänken, wann sie auch bisweilen mit einem französischen Sing-Spiel erscheinen? Ich gäbe zu, daß sie bei ihnen nicht so, wie bey Marchand, ausfallen: Sie können auch nicht. Für das erste, gerathen Ihnen die original-teutschen Singspiele besser, und für das zweite ist ihre Praxis in den französischen Sing-Spielen nicht so groß, wie bei Marchand. Dieser leierte sie täglich und zwar auf eine solche Art, daß sie die meiste extempore spielen konnten. Z. B. der Deserteur, Zemire und Azor, die beiden Geizigen, der Faßbinder, usw. Ein starker Beweis war wohl der, daß er alle seine Singspiele ohne Accompagnement eines Flügels gab. Marchand war ganz Franzos, nahm bis auf die geringste Kleinigkeit den Französischen Geschmack an. Nur ein Beispiel anzuführen. Alle seine Schauspieler, die Bedienten vorstellten, mußten rothe Strümpfe mit schwarzen Knie Riemen anziehen. Am aufallensten war es in der

---

1 Siehe die Bibliographie S. 320ff.
2 Siehe z. B. Seyfried, Frankfurter Dramaturgie.
3 Bacher, a. a. O. S. 24.
4 Goth. Theaterkal. 1777, S. 117.
5 Bacher, a. a. O. S. 24.

Minna von Barnhelm, als Just in dem Anzug auftrat. Genug, dem Publikum gefiel es, und lachte ohne zu wissen warum".

Durch Marchand hatte also André Gelegenheit, das moderne Operettenrepertoire, vor allen Dingen die Werke der Opéra comique gründlichst kennen zu lernen. Durch diesen Theaterdirektor empfing er wohl auch die Anregung zur Komposition seines ersten Singspiels, denn er widmete den „Töpfer" Marchand[1]. Sein zweites Singspiel war die Komposition des Goetheschen Textes „Erwin und Elmire". Da Andrés Beziehungen zu Goethe schon eingehend untersucht und gewürdigt worden sind, erübrigt sich hier ein Eingehen[2].

Durch den großen Erfolg von „Erwin und Elmire" wurde der Berliner Theaterdirektor Theophil Doebbelin, der zu dieser Zeit gerade sein Theater gänzlich um- und neugestaltete, auf Johann André aufmerksam und berief ihn 1776 nach Berlin als Kapellmeister an seine Bühne. Im Juli 1777 trat der neue Musikdirektor an die Spitze des Orchesters[3]. Seine Aufgabe bestand darin, das Orchester zu leiten, die Aufführungen vorzubereiten, eine Anzahl von Singspielen und außerdem Theatermusiken wie Einlagen zu Schauspielen, Musik zu Balletten usw. zu komponieren. Als Hilfe beim Einstudieren und Dirigieren waren ihm zwei Herren untergeordnet, die als Korrepetitoren mitwirkten[4].

Auch für Doebbelin fehlt bis jetzt eine eingehende Untersuchung seines Wirkens und seiner Bedeutung für die deutsche, insbesondere für die Berliner Bühne[5]. Zu Andrés Zeit besaß er in Berlin zwei Theater, das Monbijou-Theater und das Haus in der Behrenstraße. Letzteres war „in einem Hofe erbaut, der zwischen zwei Gärten gelegen ist. Der einzige Eingang dazu geht durch das Kochische Wohnhaus. Es enthält nur Parterre, worin seitwärts auch einige Logen angebracht sind, und einen Rang Logen, und eine Galerie, worauf seitwärts ebenfalls noch einige Logen abgeteilt sind. Es ist sehr unbequem und faßt kaum 600 Zuschauer"[6]. Gewöhnlich wurde in diesem Theater gespielt, nur bei außergewöhnlichen Fällen im „Doebbelinischen Komödienhause hinterm Monbijou"[7]. Gespielt wurde „alle Tage der Woche ausgenommen im Winter der Freytag, und im Sommer der Sonntag"[7]. Doebbelin hatte ursprünglich 39 Mitglieder. Dazu kamen noch 12 von der Kochschen Gesellschaft, so daß sein Personalbestand 51 Personen umfaßte. Auch weiterhin war sein Bestreben immer darauf gerichtet, sein Ensemble durch gute Kräfte zu verbessern. „Herr André, Direktor des Orchester. Hr. Doebbelin hat

---

[1] Allgemeine deutsche Bibliothek, Bd. 22, S. 236.

[2] Man vgl. u. a. Zeitler, Goethe-Handbuch; Goethe-Jahrbücher 2, 3, 7, 12, 17, 32; O. Pretzsch, a. a. O.; Goedeke, Grundriß.

[3] Plümicke, a. a. O. S. 290: „Zu Ende Juli ward Herrn André als Kapellmeister engagiert".

[4] Plümicke, a. a. O. S. 315: „Das Orchester welchem Hr. André als Musikdirektor vorgesetzt ist, und worin die Hrn. Schulze und Reichel (welcher letztere Correpetitor) das Direktorium in Absicht der Ballete gemeinschaftlich führen, besteht gegenwärtig aus ohngefähr 20 Personen, die sämmtlich von Hrn. Doebbelin Besoldung erhalten."

[5] Man vgl. zu Doebbelin u. a. Berliner Theaterjournal 1783, Berlin; Meyer, a. a. O.; Brachvogel, a. a. O.; Theaterjournal für Deutschland, 1777, 4 St., S. 127; Allg. deutsche Biographie, 5, S. 285ff.; Chronologie, Gothaer Theaterkalender; Plümicke, a. a. O.

[6] Gothaer Theaterkalender, 1775, S. 111.

[7] Gothaer Theaterkalender, 1780, S. 238.

sein Orchester der Anführung dieses, durch verschiedene musikalische Singstücke mit Ruhm bekannten und aus Offenbach am Mayn gebürtigen, Komponisten erst vor kurzem übergeben. Desgleichen hat derselbe Herrn Ulrich, einen geschickten Virtuosen auf der Oboe, welcher aus Holland gebürtig ist, und bisher bey der Markgräflichen Anspachischen Kapelle gestanden, seinem Orchester beygesetzt. Man kann von dieser Einrichtung die vortrefflichsten Folgen hoffen"[1]. In Plümicke besaß Doebbelin einen eigenen Theaterdichter und Dramaturgen, der nebenbei noch als „Akteur" tätig war. Besonders erfolgreich in der Vergrößerung seines Ensembles war er während der Jahre 1777 und 1778. Die Zeitgenossen erklärten, daß er in dieser Zeit einen der ersten Plätze unter den deutschen Truppen einnahm, da er z. B. „vier Aktrisen" hatte, die sehr gut waren. „Auch die Operette würde beynahe vollkommen seyn, wenn nicht ein erster Tenorsänger fehlte. Mit Sängerinnen ist sie sehr gut versehen. Eine vortreffliche Acquisitation hat Herr Doebbelin, von dem man schon lange weiß, daß er keine Kosten spart, an der Mamsell Niclas gemacht, die unter unsern besten Sängerinnen genannt werden muß"[2]. Aber Doebbelin suchte nicht nur seine Gesellschaft dauernd zu verbessern, sondern er hob auch durch Aufführungen wertvoller Stücke den Geschmack des Publikums. „Seine Gesellschaft ist durch seine Bemühungen, durch seine gänzliche Aufopferung für das Beste derselben so weit gediehen, daß man sie unstreitig unter die besten rechnen kann. Und er sucht sie noch täglich zu vervollkommnen, ihr, besonders was die Operette anlangt, wenns möglich ist, den alten Kochischen Wert wieder zu verschaffen — da wie bekannt diese Art Schauspiele das Steckenpferd unseres heutigen Publikums sind . . ."[3].

„Als Direktor bleibt ihm der Ruhm, daß er vom ersten Anfange seiner Prinzipalherrschaft an, meistens gesittete Stücke, vorzüglich aber deutsche Originale aufgeführt hat"[4]. Das Orchester, das im Anfange der Direktionstätigkeit Andrés noch sehr zu wünschen übrig ließ, konnte 1778 auch verbessert werden. Wegen Kriegsgefahr wurde nämlich das französische Schauspielhaus geschlossen und die Franzosen entlassen. Doebbelin übernahm von diesem französischen Hoftheater die besten Kräfte des Orchesters und vervollständigte damit sein eigenes. Er konnte jetzt eine einwandfreie Wiedergabe der Singspiele erreichen, so daß die künstlerische Voraussetzung für den Aufschwung, den in diesem Jahre das Singspiel an Doebbelins Theater nahm, gegeben war. Unter Andrés sachkundiger Leitung scheint das Singspiel immer besser und beliebter geworden zu sein. „Die Operette ist seit einem Jahre bey dieser Bühne sehr in Aufnahme gekommen, und scheint leider! das wahre Schauspiel fast verdrängen zu wollen. Bey der ersten Vorstellung eines Trauer oder Lustspiels soll es nie so voll seyn, als vielleicht bey der zwanzigsten Aufführung einer Operette ist . . ."[5].

Dieser günstige Boden für das Singspiel blieb natürlich nicht ohne Einfluß auf Andrés Kompositionstätigkeit. In Frankfurt waren „Der Töpfer" und „Erwin

[1] Theater-Journal für Deutschland, 1777, 4. Stück, S. 127ff.
[2] Gothaer Theaterkalender, 1779, S. 100.
[3] Theaterjournal für Deutschland, 1777, 4. Stück, S. 127.
[4] Gothaer Theaterkalender, 1776, S. 138.
[5] Gothaer Theaterkalender, 1779, S. 125.

und Elmire" entstanden. In die Übergangszeit fallen „Der alte Freyer" und „Der Barbier von Sevilien". Von seiner Berliner Zeit ab setzt eine reiche Tätigkeit als Komponist ein, die im Jahre 1778 besonders fruchtbar wird. Außer Singspielen komponierte André noch eine Reihe von Prologen (Vorspielen), Balletten, Musik zu Schauspielen, Lustspielen und Trauerspielen. Es sei hier besonders auf die Musik zu Shakespeares „König Lear" und „Macbeth" hingewiesen.

Während André in Berlin gute Erfolge aufzuweisen hatte[1], ging aber sein Offenbacher Geschäft, die Musikverlagshandlung und Notenstecherei, immer mehr zurück, so daß er beschloß, seine Berliner Stellung aufzugeben, um sich wieder ganz seinem Verlage widmen zu können. Im April 1784 verließ er das Doebbelinsche Theater. Die Berliner Literatur- und Theaterzeitung[2] teilt darüber folgendes mit: „Am 2ten April verließ uns Herr Musikdirektor André, welcher vor einigen Monathen sein hießiges Angagement selbst aufgekündigt hatte, nachdem er sieben Jahr bei hießiger Bühne mit vielem Ruhm gestanden. Er ist wieder nach Offenbach bei Frankfurt am Mayn, woselbst er eine Notenstecherei hat, zurückgegangen. Zu ganz besonderer Satisfaktion mußte es ihm gereichen, noch Tags vor seiner Abreise das Patent als Markgräflich-Schwedtscher Kapellmeister zu erhalten, welche Se. K. H. der Markgraf ihm mit der Versicherung eines jährlichen Gehalts (wogegen Herr André einige seiner Arbeiten dem Markgräflichen Theater überläßt) zufertigen zu lassen geruheten." Wir sehen aus obiger Notiz, daß André während seines Berliner Aufenthaltes Beziehungen zu dem Hoftheater zu Schwedt angeknüpft haben muß. Die Herrschaft Schwedt a. d. Oder[3] gehörte zu dieser Zeit Friedrich Heinrich, Markgraf zu Brandenburg-Schwedt (1709—1788), einer Seitenlinie des regierenden Hauses Brandenburg. Der Markgraf war künstlerisch sehr interessiert und ließ sich ein eigenes Operettentheater bauen, in dem hauptsächlich das Singspiel und Ballett gepflegt wurde[4]. Es war ein stehendes Liebhabertheater und gehört damit zur Gattung der „Gesellschafts- und Sozietätstheater", die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland weit verbreitet waren[5]. Das Orchester bestand 1779 ungefähr aus 30 Mann und soll sehr gut gewesen sein. Bernoulli[6] sagt u. a.: „und ich hatte demnach sogleich Gelegenheit, mich durch die Erfahrung zu überzeugen, daß das hießige Theater, das Orchester vorzüglich mit einbegriffen, mit Recht von denen, die es kennen, zu den besten in Deutschland gezählet wird". Einige Musiker waren Diener des Markgrafen und wirkten nebenbei im Orchester mit[7]. Welcher Art Andrés Tätigkeit für das Schwedtsche Theater war, ob er nur Singspiele lieferte oder auch das Orchester dirigierte, ist bis jetzt noch nicht festzustellen gewesen, da anscheinend alle Unterlagen verloren gegangen

---

1 Man vgl. die Rezensionen seiner Singspiele.

2 1784, II, S. 39.

3 Thomae, Geschichte der Stadt und Herrschaft Schwedt. Berlin 1873.

4 Gothaer Theaterkalender, 1778, S. 220: „Se. Königl. Hoheit der Markgraf von Brandenburg-Schwedt, haben hier ein stehendes Liebhabertheater errichtet, das aus 16 Personen aus der Stadt besteht ...

5 Pfeiffer-Belli, a. a. O. S. 16.

6 Johann Bernoullis Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntnis dienender Nachrichten. Jahrgang 1781, Zweyter Band. Berlin bey dem Herausgeber. Altenburg bey G. E. Richter. VII: Bernoullis Lustreise von Berlin nach Schwedt 1780, S. 260.

7 Bernoulli, a. a. O. S. 189ff.

sind[1]. Auch die Singspiele Andrés, die dort aufgeführt wurden, sind ebenfalls nicht bekannt. Nur die dem Theater überlassenen Partituren können wir mit ziemlicher Sicherheit aus den im Testamente des 1788 verstorbenen Markgrafen angeführten Musikalien erkennen[2]. Es sind: „Der Alchymist", „Der Barbier von Sevilla", „Die Entführung aus dem Serail", „Erwin und Elmire", „Eins wird doch helfen", „Kurze Thorheit ist die beste", „Laura Rosetti", „Der Liebhaber als Automat", „Die Schadenfreude", „Das Tartarische Gesetz" und „Der Töpfer".

In Frankfurt widmete sich André wieder ganz den geschäftlichen Angelegenheiten seines Verlages und brachte durch seine rührige Tätigkeit den Verlag auf eine solche Höhe, daß neben denen von Breitkopf (und Härtel) in Leipzig seine Ausgaben zu den gesuchtesten zählten. Vom Schaffen eigener Werke zog er sich fast vollständig zurück; nur im Jahre 1796 komponierte er noch ein Singspiel, den „Bräutigam in der Klemme", das denselben Stoff wie „Kurze Thorheit ist die beste" benutzt. Damit schließt sein theatralisches Schaffen.

Das Singspiel „Der Töpfer"

Andrés Erstlingswerk „Der Töpfer" darf ein besonderes Interesse für sich in Anspruch nehmen. Zwar ist es nicht das vollendetste Singspiel des Komponisten, doch ist es durch die Beziehungen Andrés zum jungen Goethe über seine eigentliche musikgeschichtliche Bedeutung hinaus denkwürdig geworden. Auch für Johann André ist dieses Singspiel sehr bezeichnend; denn hier folgt er, fast unberührt von Modetorheiten, ganz der eigenen Persönlichkeit und schafft ein Werk, das sowohl in wesentlichen Merkmalen sich von dem Hillerschen Singspiel entfernt, als auch schon charakteristische Züge seiner späteren komischen Operette aufweist, Züge, die in den nächstfolgenden Werken durch Zeiteinflüsse zum Verschwinden kommen, und sich erst nach Jahren wieder durchzusetzen vermögen.

„Der Töpfer" fand bei den Aufführungen großen Beifall[3]. Diesen Erfolg verdankt André aber weniger dem dichterischen oder musikalischen Werte seines Stückes als dessen Theaterwirksamkeit; denn das Singspiel ist eine richtige komische Oper ohne übermäßig viel Sentimentalität. Es zeigt gleich zu Beginn von Andrés Laufbahn als Singspielkomponist dessen Begabung für urwüchsige, volkstümliche Komik, verbunden mit sicherer bühnenwirksamer Anlage.

Zunächst sei der vom Komponisten selbst verfaßte Text betrachtet. Der Untersuchung stand nur die erste Auflage des Textbuches zur Verfügung. Ein bestimmtes Vorbild besteht wahrscheinlich nicht. E. Mentzel[4] erwähnt bei Gelegenheit des Repertoires von Th. Marchand ein Lustspiel aus dem Französischen mit dem Titel „Der Töpfer", weist aber ausdrücklich darauf hin, daß es nicht mit der gleich-

---

[1] Nach freundlichen Mitteilungen von Herrn Archivar Westermann, Schwedt a. d. O. und Herrn Fritz Ebers, Berlin.

[2] Die Liste der dort genannten Kompositionen wurde mir von Herrn Ebers, Berlin, freundlichst übermittelt.

[3] Frankfurter Gelehrte Zeitungen, Nr. LXXXIII, 2. Nov. 1773, S. 725ff.

[4] E. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 1882, S. 520.

namigen Operette Andrés zu verwechseln sei. Auch André und seine Zeitgenossen erwähnen nichts von einer Beziehung zwischen diesen beiden Stücken.

Wenn nun der „Töpfer“ ein Original ist, so müssen wir diese Bezeichnung doch insoweit einschränken, als das Textbuch als Ganzes betrachtet allerdings neu ist, die Motive und Personen dagegen nicht original und zum Teil schon oft abgewandelt worden sind, z. B. das typische Liebespaar und die beliebte soziale Tendenz (Stadt-Land).

Der Inhalt ist folgender: Gürge, ein Bauerssohn, und Hannchen, die Tochter des Töpfers Michel, lieben sich. Ihre Liebe wird von Michel unterstützt. Die Mutter Marthe dagegen will ihre Tochter an einen reichen Mann aus der Stadt verheiraten. Um selbst schnell reich zu werden, spielt sie in der Lotterie. Am Ziehungstage kommt der Jude Amschel gelaufen und teilt ihr mit, daß die Ziehung auf seinen Wunsch eine kurze Zeit unterbrochen worden ist; denn es seien gerade noch zwei Lose nicht gezogen, und zwar sein eigenes und das von Marthe, so daß auf eines von beiden das große Los fallen müsse. Um auf jeden Fall sicher zu gehen, schlägt deshalb Amschel vor, den Gewinn so zu teilen, daß der glückliche Gewinner dem anderen die Hälfte, also 6000 Gulden geben solle. Auf diese Weise hätte jeder bestimmt etwas. Marthe aber ist überzeugt, gegen einen Juden auf alle Fälle zu gewinnen, und sie schlägt sein Anerbieten ab. Darauf schließt Gürge mit Amschel eine Abmachung, die besagt, daß Gürge im Falle von Amschels Verlust an diesen 1000 Gulden zahlen soll. Gewinnt aber Amschel, so muß er an Gürge die Summe zahlen. Tatsächlich gewinnt Amschel. Er gibt Gürge den vereinbarten Betrag, Hannchens Liebhaber wird wohlhabend und Marthe, die in ihrer Hoffnung auf einen Lotteriegewinn enttäuscht worden ist, kann nicht länger ihre Einwilligung versagen.

Auf französische Einflüsse weisen das sentimentale, aber matte Liebespaar, der beliebte Gegensatz Stadt-Land und vor allem die Art der Milieuschilderung hin. Man hat den „Töpfer“ und ähnliche Stücke als „Handwerksopern“ bezeichnet[1]. Dieser Ausdruck ist jedoch unglücklich gewählt und läßt die tatsächlichen Verhältnisse nicht genügend erkennen; denn diese Stücke sind nur besondere Fälle der im französischen Schauspiele des 18. Jahrhunderts und in der Comédie larmoyante zu erkennenden Idee, den Menschen im Rahmen seines Wirkungskreises und innerhalb seiner Familie zu zeigen[2]. Die Schilderung des Handwerks ist auch im „Töpfer“ nicht das wesentliche, sondern die Darstellung der Familie. Zum Beweise möge darauf hingewiesen werden, daß vom Töpferhandwerk nur am Anfang des Stückes etwas zu sehen ist.

Die Eltern sind nicht in französischer Weise gezeichnet. Abgesehen davon, daß in französischen Stücken meist nur der Vater oder nur die Mutter auf die Bühne gebracht werden[3], erinnert das Verhältnis der Ehegatten und ihre Charakteristik an Weiße. Marthe ist der Typ der zänkischen Alten. Sie sucht mit jedem Streit und kann keinen Widerspruch vertragen. Michel, der geduldige Ehemann,

---

[1] Vgl. Goethe, Dichtung u. Wahrheit, 7. Buch, S. 30 (Sophienausg, Bd. 25).

[2] A. Trettin, Darstellung des Familienlebens in der „Comédie larmoyante“ und im „Ernsten bürgerlichen Schauspiele“ Frankreichs im 18. Jahrh. Diss. Kiel 1911.

[3] Trettin, a. a. O. S. 40, 42, 69—70.

zeigt auf der einen Seite Verwandtschaft mit Weißes Herrn v. Liebreich, auf der anderen mit Schuster Jobsen. Das läßt sich bis zu Ähnlichkeiten im Ausdruck verfolgen. Man vergleiche z. B. folgende Stellen: „das allerbeste We'b bleibt doch des Mannes ärgste Plage“ (Töpfer, 3. Auftritt) mit: „ein böses Weib zu jeder Frist des Mannes größte Plage ist“ (die verwandelten Weiber, 1. Akt 1. Aufzug). Auch die Namen der Personen finden wir bei Weiße: Michel, Marthe und Hannchen in der „Jagd“, Gürge in „Lottchen am Hofe“. Das Liebespaar ist wie im Französischen konventionell und farblos gehalten. Gürge, der Vertreter des Bauernstandes, betont das zeitgemäße soziale Streben mit folgenden Worten: „Ich bin so zufrieden mit meinem Stande, daß ich mit manchem vornehmen Herrn nicht tauschen möchte, wenn er gleich wollte“ (Töpfer, 4. Auftritt). Das komische Element wird durch Marthe, Amschel und Michel vertreten.

Die Operette ist einaktig. Ein Szenenwechsel findet nicht statt, da sich die ganze Handlung in der Werkstatt des Töpfers abspielt. Eingeteilt wird der Text wie allgemein im deutschen Singspiel in Prosa für das Gesprochene und in Verse für den Gesang. Die Strophen weisen große Freiheit in der Form auf; auch werden Zeilenlänge, Reim, Versmaß und Versfuß innerhalb eines Liedes nicht streng beibehalten. Diese Freiheit in den Formen entspricht der Bestimmung zum Libretto. Die Beurteilung des Textes ohne Berücksichtigung von Bühne und Musik ist deshalb nicht gut möglich, und verständlich wird jetzt die Ablehnung, die der Text als solcher erfuhr[1], im Gegensatz zu dem schon erwähnten Beifall bei der Aufführung[2].

Die Musik folgt dem Texte sehr genau. Eröffnet wird das Singspiel von einer zweisätzigen Ouvertüre (schnell-langsam), deren erster Satz eine Art lockerer Sonatenform bildet mit Ansätzen zu einer Durchführung. Die Exposition bringt eine Anhäufung kurzer Themen, die zwar Andrés melodische Erfindungsgabe erkennen lassen, aber keine einheitliche Entwicklung besitzen. Gute thematische Arbeit und formale Bildungskraft vermissen wir, doch der Satz ist recht unterhaltsam und vergnüglich.

Die Gesangsnummern bestehen, einschließlich der später eingelegten Arie „Bis eins gewinnt“[3], aus neun Sologesängen, zwei Duetten, einem Quintett und einem Schlußvaudeville. Sie besitzen alle ausgeprägt musikalische Formen, sind also nicht nach dramatischen Gesetzen angelegt. Die dreiteilige Dacapo-Arie ist in der Anlage kleiner als bei dem italienischen Vorbilde. Zwar werden die einzelnen Teile genau wie dort durch Orchesterritornelle getrennt, aber deren Wucht und Pomp, ebenso auch die Koloratur fehlen[4]. Trotz dieser italienischen Form ist die Sprache von André im Gegensatz zu Hiller, der in seinen Singspielen auch oft die

[1] Almanach der Deutschen Musen 1776, S. 50; Der Teutsche Merkur 1773, Bd. 4, S. 256—257; Allgem. deutsche Biblioth. 1774, Bd. 22, S. 236.
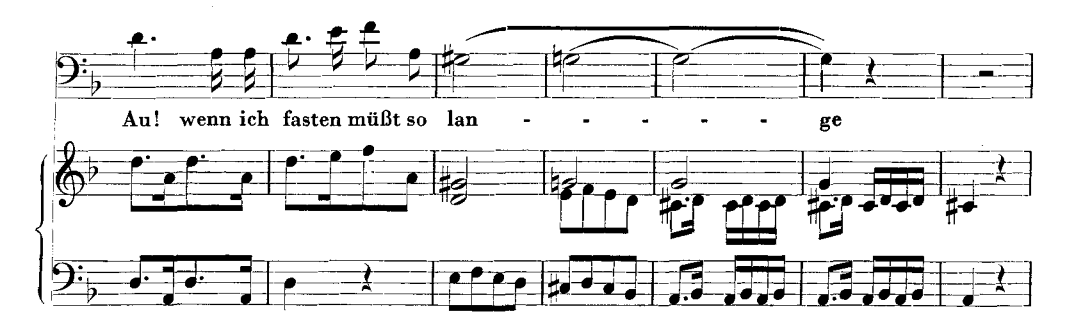
[2] Man vgl. noch die Briefe Goethes an H. E. Jacobi vom 3. Nov. 1773 u. an J. Fahlmer vom 26. Nov. 1773.

[3] Vgl. Vorwort zur 2. Aufl. des Töpfer-Textbuches. Siehe O. G. Th. Sonneck, Catalogue of Opera Librettos.

[4] Zur Form der italienischen Arie vgl. H. Abert, Mozart I, S. 224; R. Gerber, Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textliche Grundlage. Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, II. Leipzig 1925.

schablonenmäßigen Ausdrucksmittel der italienischen Oper anwendet[1], einfach und volkstümlich, ohne jedes übertriebene Pathos. Die Rondoform (Nr. 10) und das Schlußvaudeville weisen auf französische Einflüsse hin. Ausgesprochen knappe, liedförmige und strophische Gesänge, wie sie Hiller bringt, finden wir im „Töpfer" nicht. Dafür benutzt er gern eine Mischform zwischen Arie oder Arioso und Lied[2].

Michel ist im wesentlichen mit heiteren und lustigen Gesängen bedacht. In seinen beiden ersten Liedern mit ihrer flotten, volkstümlichen Melodik wird die Zufriedenheit und Vergnüglichkeit des einfachen Mannes gut ausgedrückt. Die später hinzugefügte Arie (4a) fällt aus dem Rahmen dieser Charakteristik heraus, indem sie nicht mehr den einfachen, schlichten Sinn Michels betont, sondern mehr buffomäßigen Ausdruck hat. Die Zeichnung der Frau Marthe ist nicht einheitlich. Der Typ der zänkischen Alten wird am besten in ihrer ersten Arie „Du bist die gute Frau nicht wert" getroffen, in der ihre Schwatzhaftigkeit durch die leirige Melodie ausgedrückt wird, die mit ihren vielen Tönen in Wirklichkeit nur die einfache auf- und absteigende Skala umspielt. Die syllabische Deklamation läßt französische Einflüsse erkennen. Der Bau der Arie zeigt eine Mischform zwischen dreiteiliger italienischer Arie und französischem Rondeau mit Mineure, eine Form, die in der Opéra comique, bei Duni und seinen Nachfolgern, vor allem Grétry, gebräuchlich war. Komisch-parodistisch wirkt der Jude Amschel (Nr. 7), dessen mundartliche Sprache mit typisch jüdischen Redewendungen versehen ist. Die derb-realistische Melodik verlangt besonders bei den weinerlichen, langausgehaltenen Tönen nach grotesken Gesten, die vom Orchester unterstützt werden:
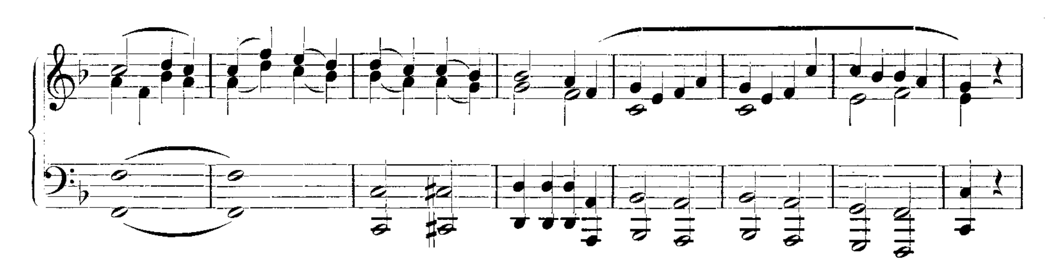


Im Gegensatz zu diesen mehr heiter wirkenden Personen haben die Gesänge der Liebenden (5, 9, 11) eine zarte, empfindsame Sprache. Der pastorale Liebesausdruck, der schon durch die Überschriften wie „Andante grazioso" oder „Amoroso" angedeutet wird, entspricht ganz dem Empfinden des 18. Jahrhunderts. Es ist die Naivität, die das Publikum damals wünschte, und zweifellos besaßen diese Gesänge, die für uns heute zu übertrieben sentimental sind, für jenes Publikum eine große Anziehungskraft. Durch diese Zeichnung wird das Liebespaar gleich den entsprechenden Figuren der französischen Operette farblos, zart und sentimental. Es sind die typischen Charaktere eines pastoralen Idylls, die statt tiefer

[1] G. Calmus, a. a. O. S. 73.

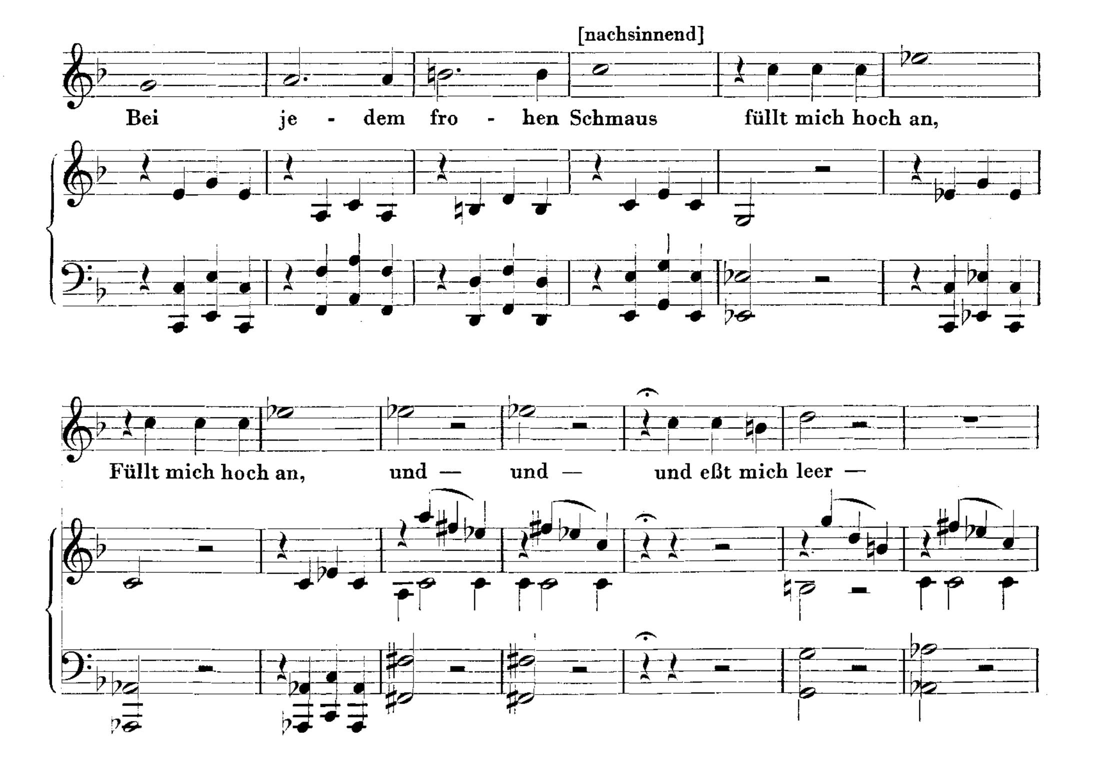
[2] Solche Mischformen waren sehr beliebt. Wir finden sie außer bei Hiller (vgl. Calmus, a. a. O.) noch bei Schuster (vgl. R. Engländer, Die Opern Joseph Schusters, ZMW X, S. 284 u. III, S. 10.)

Leidenschaft nur zärtliche Liebe kennen. Auch das Liebesduett (9) besitzt denselben rein lyrischen Ausdruck. Liedmäßig im Charakter, werden die beiden nicht gegensätzlich gezeichnet, sondern die Stimmen werden in einfachem, schönem Zwiegesang (Terzen und Sexten) geführt; diese einfache undramatische Duettform ist typisch für das frühe deutsche Singspiel. Hiller sowohl als auch seine Nachfolger wie Neefe, Wolf, Benda usw. haben sie oft angewandt.

Einen bedeutenden Fortschritt gegenüber Hiller zeigen das Duett Nr. 3 und das Quintett. Diese Ensembles sind zwar noch nicht im eigentlichen Sinne dramatisch, denn ein Fortschritt der Handlung findet darin nicht statt, aber sie sind doch schon recht belebt und passen sich der Bühnendarstellung gut an. In dem Duett zwischen Hannchen und Michel versucht André mit Glück beide Personen gegensätzlich zu charakterisieren. Die Tochter spricht ihre Liebessehnsucht in zarten, elegischen Tönen aus:



Der Vater sucht einen passenden Reim für seine Schüssel und hört nicht auf sie:



André übertrifft mit dieser gegensätzlichen Zeichnung Hiller, der in seinen Ensembles keine oder nur geringe Charakteristik gibt[1]. Durch das Aneinandervorbeireden der beiden entsteht überdies eine außerordentlich komische Wirkung. Obwohl das Grundschema noch musikalische Form zeigt, verändert und erweitert André diese Form, läßt die Musik sehr beweglich den Vorgängen der Bühne folgen und die szenische Darstellung unterstützen, und gibt damit gleichzeitig eine treffende Situationsschilderung. Man beachte z. B. wie realistisch das Sinnen nach dem Reim dargestellt wird. Michel singt zweimal „und", kann aber nicht weiter und muß jedesmal absetzen. Plötzlich nach einer Pause fällt ihm ein, wie es weitergeht. Sehr bezeichnend sind auch die musikalischen Zwischenspiele in den Pausen des Gesanges, die entsprechende komische Gebärden zur Voraussetzung haben.

Ein größeres Ensemble innerhalb einer Operette, wie das Quintett des „Töpfers", ist im Singspiel der damaligen Zeit eine Seltenheit. Es ist ein recht bewegtes Stimmungsbild, das die verschiedenartigen, einander entgegengerichteten Strebungen der einzelnen Personen gut ausdrückt und schon Anfänge von Andrés späterer dramatischer Ensemblekunst erkennen läßt. Die Stimmen werden mit großer Freiheit behandelt. Z. B. finden wir darin Einzelgesang, dann wieder werden zwei oder mehr Personen zusammengefaßt und einzeln oder in Gruppen gegeneinandergestellt, oft mit polyphoner und polyrhythmischer Stimmführung.

Als Schlußensemble wählt André das typisch französische Vaudeville. Jede Person singt eine Strophe auf dieselbe lustige, trinkliedartige Melodie. Den Beschluß bildet ein frischer, schwungvoller Chor.

Die Instrumentation ist ziemlich anspruchslos, wie üblich für Wandertruppen. Zum Streichorchester treten Hörner, Fagotte und abwechselnd Flöten und Oboen hinzu. Die Bläser halten in der Regel Harmonietöne aus, geben dynamische Akzente oder verdoppeln die Streicher. Die Blasinstrumente werden, verglichen mit der Instrumentation der damaligen Operetten, selbständiger geführt und stärker zur Begleitung herangezogen[2]. Die Anwendung der Klarinette in Nr. 2 und 9 bildet für das Singspiel der 70er Jahre eine Ausnahme. Sie wird den Duetten des Liebespaares beigegeben, ganz der Auffassung der Zeit entsprechend, die in der Klarinette das Instrument der Liebe erblickte[3]. Im allgemeinen ist die Begleitung einfach und beschränkt sich auf Mitspielen der Gesangsmelodie oder auf akkordische Füllung. Nur die später eingelegte Arie (4a) hat auch im Orchester wirklich selbständige Motive.

Vergleichen wir Andrés erstes Werk mit den Hillerschen Singspielen, so sehen wir, daß die soziale Tendenz, die bei Hiller Sinn und Inhalt ausmacht, im „Töpfer" nicht mehr als Mittelpunkt, sondern nur noch in Einzelzügen erscheint. Dafür nähert sich André mehr der komischen Oper Standfußscher Richtung, ohne aber in deren derben und gewöhnlichen Ton zu verfallen. In Form und Melodik zeigt

---

[1] Calmus, a. a. O. S. 67.

[2] Auch die Zeitgenossen betonten schon diesen Punkt. Man vgl. z. B. Frankfurter Gelehrte Zeitungen, a. a. O.; Allg. deutsche Bibl. 1775, Bd. 24, S. 111; Goethes Brief an Johanna Fahlmer, 26. Nov. 1773.

[3] Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. 1806, S. 328.

sich neben italienischem auch französischer Einfluß. Letzterer geht aber nicht so weit, daß man von französischer Operette sprechen kann, oder, wie es ein zeitgenössischer Kritiker tat, sogar behaupten könnte, er hätte seine Musik aus französischen Operetten genommen[1]. Verglichen mit Hiller zeigt sein Stück zwar eine stärkere Betonung der französischen Richtung, aber Hiller vermeidet auch in seinen Singspielen fast gänzlich französische Art. Er hatte für diese Kunst kein Verständnis und stand ganz unter italienischem Einflusse[2]. Die kleinen, gemütvollen Lieder Hillers fehlen bei André. Dafür besitzt er aber wirklichen frischen, übermütigen Humor, den wir bei Hiller vergebens suchen[3]. Johann Andrés Überlegenheit zeigt sich aber besonders in der sicheren bühnenwirksamen Anlage des Ganzen und der einzelnen Nummern und vor allem in der fortgeschrittenen Ensembletechnik. Hillers Lieder sind in die Handlung eingelegt und können ohne viel Geste gesungen werden. Sie sind zum Singen, des Singens wegen da. André dagegen berücksichtigt in den komischen Nummern schon die Bühnenbewegung und Gebärde und liefert in den Ensembles gegensätzliche Charakteristik. Er ist Theatermann, sieht seine Operette zuerst auf der Bühne und versucht die Musik deren Gesetzen und Möglichkeiten anzupassen. Auch seine Zeitgenossen erkannten diese für André charakteristische Begabung, in der er sowohl Hiller als auch Benda weit überlegen ist. So schreibt z. B. der Rezensent der Frankfurter Gelehrten Zeitungen u. a.: „Nicht weniger glücklich ist er in Verbindung des Theaterspiels mit Handlung und Gesang.“ Ja ohne Bühne können Andrés Stücke gar nicht bestehen. Das setzt natürlich eine gründliche Kenntnis des Theaters voraus, eine Kenntnis, die sich der Komponist schon frühzeitig angeeignet hat[4].

Andrés Stellung in der Geschichte des deutschen Singspiels

Johann André schrieb seine Singspiele in den Jahren 1773—1783, nur der „Bräutigam in der Klemme“ wurde nach einer Unterbrechung von über zwölf Jahren, 1796, vollendet. Nachweislich verfaßte er 19 Singspiele und 13 andere musikalische Bühnenwerke. Davon konnten 15 Singspiele und 3 der übrigen Stücke festgestellt und untersucht werden.

Überblicken wir diese Arbeiten, so müssen wir feststellen, daß nach dem vielversprechenden Anfange des „Töpfers“ der Einfluß des Zeitgeistes mit seiner Überempfindsamkeit ausschlaggebend wird und eine Reihe schwächerer Stücke verursacht, in denen Bühnenwirksamkeit und dramatische Spannung zugunsten von Lyrik, Tränen und Rührseligkeiten zurücktreten. Diese Schwäche wird durch ungenauen musikalischen Ausdruck, Mangel an guter Personencharakteristik und Ausbreiten virtuoser Gesänge besonders deutlich. André erhebt sich damit nicht über den Standpunkt Hillers bzw. Wolfs, Neefes u. a. Nur „Das Tartarische Ge-

[1] Teutscher Merkur 1773, Bd. 4, III. Stück, S. 256/57. Im Vorwort zum Textbuche des alten Freyers, 1775 weist André die Behauptung, er hätte die Musik zum „Töpfer“ aus französischen Operetten genommen, ganz energisch zurück. Man vgl. auch den Brief Goethes an Betty Jacobi 1774.

[2] Calmus, a. a. O. S. 88.

[3] Calmus, a. a. O. S. 65, 77, 82 u. a.

[4] Goethe betont in dem Brief an Johanna Fahlmer vom 26. Nov. 1773, daß André das Theater gut gekannt und die Kräfte desselben bei der Komposition genau berücksichtigt habe.

setz" überragt diese Singspiele durch größere musikalische Kunst. Bemerken kann man übrigens, daß Andrés Sprache sofort treffender wird, wenn es etwas Humoristisches oder Komisches zu zeichnen gilt[1]. Trotzdem macht die Beherrschung der musikalischen Mittel, die Behandlung und Erweiterung der Formen auch in diesen schwachen Stücken einen bedeutenden Fortschritt. Mit „Kurze Thorheit ist die beste" wird wieder an die Art des Töpfers angeknüpft, und jetzt folgen eine Reihe wirkungsvoller Bühnenstücke, die Wiedergabe und Darstellung auf dem Theater schon in der musikalischen Anlage berücksichtigen und die außerdem die inzwischen errungene größere musikalische Sicherheit beibehalten und weiter steigern. Die Ansätze zu sicherer Bühnenwirksamkeit, volkstümlicher Komik, treffender Personencharakteristik und dramatischer Ensemblebehandlung, die sich im „Töpfer" vorfanden, werden jetzt folgerichtig weiterentwickelt zu der für André charakteristischen Gattung, die sich soweit von der ursprünglichen Form des Hillerschen Singspiels entfernt, daß sie eigentlich nicht mehr mit „Singspiel" bezeichnet werden kann.

Allgemein unterscheidet sich Andrés Singspiel schon in Charakter und Ideen sehr stark von demjenigen Hillers. Zwar nimmt auch André einen Teil seiner Stoffe aus dem Französischen, aber sie werden recht glücklich mit deutschen Zügen, mit Märchen und Sage, mit heiterer Komik und tieferem Ausdrucke gemischt. Das Hillersche Singspiel dagegen steht ganz unter dem Einflusse der Rousseauschen Ideenwelt. Die soziale Tendenz, der Gegensatz zwischen Stadt und Land, Adel und Bauer herrscht im Verein mit ländlicher Naivität vor. André läßt außer den erwähnten Stellen im „Töpfer" keine soziale Tendenz erkennen. Der Töpfer ist auch das einzige Singspiel, das ein kleinbürgerliches Milieu besitzt, während die anderen Stücke schon mehr oder weniger romantische Züge aufweisen (Märchen, Exotik, Zigeuner usw.). Damit unterscheidet sich André auch wesentlich von Dittersdorf, dessen Vorliebe für das Spießbürgertum bekannt ist.

Von 15 erhaltenen Singspielen Andrés sind 8 einaktig, 3 zweiaktig und 4 dreiaktig. Die Vorliebe für einaktige Stücke mag auf Einflüsse der Opéra comique zurückgehen; denn die meisten deutschen Singspielkomponisten ziehen 3 (Hiller, Wolf[2]) bzw. 2 Akte (Neefe[3], Dittersdorf[4]) vor. Im übrigen entspricht die äußere Anlage der Andréschen Singspiele den Formen bei Hiller, Benda usw.: sie bestehen aus Prosaszenen, in die Gesänge eingelegt sind. Die Texte der Gesänge sind in Versen ausgeführt. Eröffnet werden die Singspiele immer mit einer Ouvertüre. Sonstige rein instrumentale Einlagen wie Zwischenaktsmusik u. dgl. kommen, abgesehen von dem kleinen Marsch im „Tartarischen Gesetz", nicht vor. Auf die Ouvertüre folgt in der Regel Musik (Gesang), nur selten (z. B. Alchymist, Entführung) beginnt das Stück mit Prosa. Die Schlüsse sind immer als musikalische Nummern ausgeführt, und zwar finden wir anfangs einen Rundgesang (Vaudeville) oder einen Chor, in dem die Moral des Stückes zusammengefaßt wird, später, von „Eins wird doch helfen" ab, auch das durchkomponierte Finale, das die ganze

1 Man vgl. z. B. die Nummern 9, 11 u. 12 des „Alchymisten".
2 J. Brockt, E. W. Wolf, Diss. Breslau 1927, S. 8—9.
3 H. Lewy, Chr. Gottl. Neefe, Diss. Rostock 1901, S. 47, 51, 53.
4 K. Holl, C. Ditter von Dittersdorfs Opern. Diss. Bonn 1913.

Schlußentwicklung musikalisch behandelt. Die Anzahl der eingelegten Gesänge schwankt zwischen 11 und 31. Im Durchschnitt sind 11—18 vorhanden; sie entsprechen also den Nummern in Bendas Singspielen[1], während Hiller und die Meister der Opéra comique dagegen viel mehr Gesänge einstreuen (Hillers „Jagd" z. B. hat 40 Nummern).

Die Ouvertüren Andrés sind ein- bis dreisätzig mit deutlicher Bevorzugung der Einsätzigkeit nach dem Muster der Opéra comique, im Gegensatz zu Hiller, Neefe, Wolf und Schweitzer, die nach italienischem Vorbild die dreisätzige Ouvertüre wählen. André benutzt meistens eine Sonatenform ohne Durchführung, deren Exposition aus drei gegensätzlichen Themen in der tonalen Folge *T-D-D* besteht. Die Reprise hält sich genau an die Aufstellung mit den durch den umgekehrten Tonartenverlauf bedingten Änderungen. Das zweite Thema hat regelmäßig gesanglichen Charakter. In der „Entführung" bringt André nur die Exposition eines Sonatensatzes. Bei einer öfters angewandten Form, die als Mischform zwischen Ein- und Dreisätzigkeit bezeichnet werden kann, wird der langsame Satz zwischen die beiden Teile des ersten eingeschoben, so daß der Anfangsteil (auch verkürzt) zum Schlusse wiederholt wird[2]. Frei fantasieartig ist die Ouvertüre zum „Wüthenden Heer", die gleichzeitig nach französischem Muster durch Schilderung der wilden Jagd programmatisch auf das folgende Singspiel hinweist. Auch die Ouvertüren zum „Automaten" und zum „Barbier von Bagdad" nehmen das thematische Material ganz oder zum Teil aus dem anschließenden Stücke. Die Themen Andrés sind im allgemeinen schön und reich, nicht trocken, wiederholen sich nicht und zeigen seine Begabung für gute, fließende Melodiebildung. Die geringere Beherrschung des musikalischen Satzes macht das Fehlen einer Durchführung verständlich. Aber trotz alledem klingen die Ouvertüren lustig und unterhaltsam und eignen sich mit ihrem leichten, spielenden Ton vorzüglich zu Einleitungen musikalischer Lustspiele.

Die Formenverteilung innerhalb der Singspiele hängt aufs engste mit der größeren oder geringeren Bühnenwirksamkeit zusammen. Die schwächeren Stücke ziehen Solonummern vor. Deren wenige mehrstimmige Gesänge bestehen dann meistens, wie bei Hiller und Benda, aus Duetten und Terzetten. Erst die dramatisch wirkungsvolleren Operetten bevorzugen Ensembles, so daß, im Gegensatz zu der Gepflogenheit der anderen Singspielkomponisten, ihre Anzahl zum Teil größer als die der Sologesänge wird. (Man vergleiche z. B. „Kurze Thorheit ist die beste", „Die Entführung aus dem Serail", „Eins wird doch helfen", „Der Barbier von Bagdad".)

Andrés Sologesänge zeigen eine große Mannigfaltigkeit an Formen. Das kleine strophische Lied Hillers, das auch Neefe, Wolf und teilweise Benda anwenden, finden wir bei ihm selten. Das ist um so erstaunlicher, als André doch als ein Vertreter der Berliner Liederschule in seinen Sammlungen sehr viele Lieder dieser Art veröffentlichte[3]. Auch die Rondoform, die in zwei Arten vorkommt (Dur-

---

[1] Brückner, a. a. O. S. 590.

[2] Man vgl. den ähnlichen Bau von Dittersdorfs Ouvertüre zum „Doktor und Apotheker". Auch hier fehlt eine Durchführung. Abert (Mozart I, S. 430, 440, 672) weist auf ähnliche Formen bei Piccini, Paisiello und Grétry hin.

[3] Pretzsch, a. a. O.

Moll-Dur, oder mit mehreren Seitensätzen) wird nicht eben häufig angetroffen[1]. Sehr oft begegnen uns aber Arienformen in allen Arten und Größen. Am meisten vertreten ist die zwei- oder dreiteilige Dacapo-Arie. Die dreiteilige Form besitzt meist Takt-, Tempo- und Tonartwechsel, selbständigen Mittelteil und Wiederholung des Anfanges. Sie kommt auch in einer etwas kleineren Art mit mehr liedmäßigem Ausdrucke, aber doch ebenfalls stark gegensätzlichen Teilen vor (kleine Arienform). Das zweiteilige Dacapo ist entweder als einteilig wiederholte Form (lied- bis arienförmig) ausgebildet (AA), oder als zweiteilige Form, deren beide Teile wiederholt werden (ABAB). Vereinzelt wird auch die einfache zweiteilige kavatinenartige Form angetroffen (AB, langsam-schnell oder schnell-langsam). Auch Benda hat größere Arien mit Teilen, die durch Takt-, Tempo- und Tonartwechsel kontrastieren. Wir finden sie aber erst von „Romeo und Julie" (1776) und vom „Walder" (1777) ab, während Johann André solche Formen schon 1773 im „Töpfer" anwendet. Auch später macht dieser von den größeren Formen einen ausgiebigeren Gebrauch als Benda; allerdings ist Benda André in der musikalischen Behandlung des Dacapo (Verkürzung, Erweiterung, Variation) überlegen. Im „Bräutigam in der Klemme" hängt André nach Buffavorbild häufig eine Schlußstretta an die Arie. Eine besondere Form entwickelt André im Anschluß an die Komponisten der Opéra comique, nämlich die Verbindung der dreiteiligen italienischen Arie mit der französischen Rondoform, indem der Mittelsatz der ersteren den Mineurs im Charakter angenähert wird. Arien dieser Art finden wir im „Töpfer" (4), „Erwin und Elmire" (7), „Alchymist" (5, 11), „Laura Rosetti" (25), „Wüthendes Heer" (9), „Entführung" (4, 12a). Neben den strengen musikalischen Formen bringt André von Anfang an, ganz im Gegensatz zu den übrigen Singspielkomponisten, auch solche von freierer Gestalt, die ähnlich der durchkomponierten Ballade sich äußerst genau dem Texte anpassen. Hier hat ihm weder Hiller noch Benda vorgearbeitet. Auch Dittersdorf, der doch sonst in seinen Formen manche Ähnlichkeit mit André aufzuweisen hat, zieht bei den Sologesängen strengere musikalische Formen vor. Besonderes Geschick zeigt Johann André für den ganz freien Aufbau von Gesängen unter Benutzung von Rezitativ (secco und accompagnato), Melodram, Adagiozwischentakten, gesprochenen Zwischenbemerkungen, und Takt-, Tonart- und Tempowechsel (z. B. in der „Laura Rosetti"). Auch verbindet er mit diesem Mittel, ähnlich wie Georg Benda in „Romeo und Julie" (3. Akt), mehrere Gesänge zu größeren Szenengruppen (z. B. „Tartarisches Gesetz" 9, 10). Im allgemeinen bringen die Sologesänge keinen Handlungsfortschritt. Sie drücken die augenblicklichen Empfindungen der Personen aus und bilden einen lyrischen Ruhepunkt innerhalb des Ablaufs der Szene, gehen aber aus der Handlung hervor und beachten auch zum größten Teil schon die Geste und Darstellung auf der Bühne.

Rezitativ wenden fast alle Singspielkomponisten an. Neben Standfuß[2], Hiller[3], Wolf[4], Neefe[5], Schweitzer[6], ist vor allem Benda („Romeo und Julie")[7] zu er-

[1] Es sei auf den Irrtum bei Abert, a. a. O. S. 925, aufmerksam gemacht. [2] Abert, a. a. O. [3] Calmus, a. a. O. [4] Brockt, a. a. O., S. 17. [5] Lewy, a. a. O. S. 55, 56. [6] J. Maurer, A. Schweitzer als dramatischer Komponist. ZIMG, Beihefte, 2. Folge, XI, S. 40. [7] Man vgl. z. B. die Rezitative im I. u. III. Akt, Klavierauszug (Dyk, Leipzig 1784, 2. Aufl.), S. 2—3, 41—43.

wähnen. André führt das begleitete Rezitativ 1775 in „Erwin und Elmire“ als Verbindung zweier Arien (Nr. 13 und 14) ein, in verstärktem Maße tritt es 1778 in der „Laura Rosetti“ hervor, und noch bedeutender wird es im „Tartarischen Gesetz“ und in der „Elmine“ angewandt. In den beiden letztgenannten Singspielen ist es, wohl unter Bendas Einfluß, sehr großzügig, mit Takt-, Tempo- und Tonartwechsel angelegt. Im allgemeinen leitet das Rezitativ wie in der Oper eine Arie ein. Daneben bringt André auch oft rezitativische Elemente innerhalb der Gesänge (ähnlich wie Benda im „Holzhauer“ Nr. 8). Als besondere Nummer, ohne Verbindung mit einer Arie erscheint das Rezitativ im „Bräutigam in der Klemme“. Auch mit Arioso verbindet André das Rezitativ, so daß ähnlich wie beim Melodrama dramatische Szenen entstehen und eine strenge Teilung von freiem und geschlossenem Gesang unmöglich wird.

In der „Laura Rosetti“ und in der „Elmine“ benutzt André das Melodrama. Da Mozart und Neefe dasselbe erst 1779 („Zaide“) bzw. 1784 („Adelheit von Veltheim“) ins Singspiel übernehmen und Andrés „Laura Rosetti“ schon 1778 im Drucke vorgelegen hat, so können wir André als Ersten bezeichnen, der die Verbindung des Melodrams mit dem Singspiel versucht[1]. Es tritt bei André als besondere Nummer (monologisch oder als Szene zwischen mehreren Personen), als Einleitung einer Arie statt Rezitativs und gemischt mit Rezitativ und Arioso auf. Besonders die letzte Form zeigt eine außerordentliche Beweglichkeit, die von keinem Singspielkomponisten seiner Zeit, auch nicht von Benda, erreicht wird.

Während André in den Formen der Sologesänge nicht wesentlich über Vorgänger und Zeitgenossen hinausgeht, schlägt er in einem großen Teil seiner mehrstimmigen Gesänge neue Wege ein. Wir finden zwar in seinen schwächeren Singspielen („Erwin und Elmire“, „Elmine“, „Laura Rosetti“, „Tartarisches Gesetz“) noch Ensembles, die ähnlich wie bei Hiller, Wolf und teilweise Benda undramatisch sind, musikalische Form besitzen (Anlehnung an die Form der Sologesänge), einfach homophon gehalten sind und keine gegensätzliche Personencharakteristik aufweisen. In den wirkungsvolleren Werken dagegen bringt André Gesänge, die sehr belebte Stimmungsbilder enthalten und gute Situationsschilderung mit gegensätzlicher Personencharakteristik vereinen. Schon das Duett (3) und das Quintett des „Töpfers“ 1773 gehen über den Hillerschen Standpunkt hinaus. Benda, der in ähnlicher Weise Hillers Ensembletechnik weiter entwickelt, schreibt Gesänge dieser Art seit dem „Walder“ (1777) und „Holzhauer“ (1778). Hierzu gehören auch die Zank- und Streitszenen („Kurze Thorheit“ 5, „Entführung“ 5, „Eins wird doch helfen“ 6, „Der Barbier von Bagdad“ 5, 7, 8, „Der Bräutigam in der Klemme“ 6, 7), die wir ähnlich sowohl in der Opera buffa (pezzo concertato) als auch bei Dittersdorf (z. B. „Doktor und Apotheker“ Nr. 21) finden. Eigentlich dramatisch sind allerdings auch diese Ensembles noch nicht, denn die Handlung schreitet darin nicht fort, sondern wird ansschließlich in den Prosaszenen gefördert. Sie neigen deshalb zu musikalischer Formgebung.

Außer dieser Art von mehrstimmigen Gesängen führt André aber auch wirklich dramatische Gesänge in das Singspiel ein. Hier wird ein Teil der Handlung inner-

---

[1] Der Irrtum bei Abert, a. a. O. S. 836, und Kretzschmar, Geschichte der Oper, S. 249, muß berichtigt werden.

halb musikalischer Nummern weitergeführt; die Musik schließt sich genau dem Texte an, so daß nicht geschlossene musikalische, sondern freie dramatische Formen entstehen. Die meisten dieser weitausgesponnenen Ensemblesätze sind entweder wirkliche Finales („Entführung", „Eins wird doch helfen", „Der Bräutigam in der Klemme") oder doch finalartige Sätze („Automat" 6, „Barbier von Bagdad" 10, 11). Durch Zerlegen der Handlung in ihre einzelnen Teile und gesonderte musikalische Behandlung jedes Abschnittes mit häufiger Benutzung von belebenden Takt-, Tempo-, Tonart- und Instrumentationswechsel entsteht eine Vielgliedrigkeit, die an das italienische Buffofinale erinnert. Die Einheit wird durch gemeinsame Grundtonart, wiederkehrende Themen (oft in leitmotivischem Sinne) und durchgehende Orchestermotive gewahrt. Andrés Finales können sich, was Straffheit des Aufbaues, wirksame Steigerung, sichere Gruppierung der Gegensätze und treffende Personencharakteristik betrifft, unbedingt mit den Dittersdorfschen messen. Die musikalische Ausführung zeigt eine außerordentlich lebendige Stimmführung, verbunden mit schlagkräftiger Orchestersprache. Ein unerschöpflicher Reichtum an Einfällen tritt uns entgegen. Bei jeder Änderung der Situation oder des „Affektes" entstehen neue Motive, neue instrumentale Farben. Öfters gibt André auch nach Buffoweise dem Orchester die eigentliche Führung und thematische Entwicklung, während die Personen nur deklamatorische Einwürfe machen. Mit diesen dramatischen Ensembles erhebt sich André weit über Hiller, Wolf, Neefe und Benda. Auch Dittersdorf wendet nicht zuerst das vielgliedrige Finale im deutschen Singspiel an, wie Krebs glaubt[1] („Doktor und Apotheker" 1786), sondern Johann André 1781 in der „Entführung". Alle Finales, die vor André im Singspiel geschrieben werden, sind, soweit ich feststellen konnte, undramatisch und bringen keinen eigentlichen Handlungsfortschritt, mögen sie auch sonst noch so belebt sein.

Eine besondere Stellung nimmt der Chor im Singspiele Andrés ein. Als Einzelnummer zwar erscheint er ebenso wie bei den übrigen Singspielkomponisten auch bei ihm selten, und wenn er auftaucht, so ist er meist undramatisch (z. B. der Janitscharenchor der „Entführung")[2]. Im „Wüthenden Heere" wird er schon weitaus wirksamer behandelt, dient nicht nur zur Zeichnung des äußeren Hintergrundes, sondern greift nach Glucks Vorbild unmittelbar in lebendiger Weise in die Handlung ein. In der „Kurzen Thorheit", im „Bräutigam in der Klemme", und vor allem in der „Entführung" (Entführungsensemble) und im „Barbier von Bagdad" (10, 11) dagegen ist er höchst dramatisch mit dem ganzen Ensemble verbunden, so daß ein außerordentlich wirkungsvoller Aufbau von Solo, Ensemble, Chor und Orchester nach französischem Muster entsteht. Diese Verbindung des dramatischen Chores mit dem Ensemble wendet André im Singspiel seiner Zeit als Einziger an. Dittersdorf hat in seinem Finale überhaupt keinen Chor.

Die dramatischen und undramatischen Gesänge unterscheiden sich nun nicht nur in der Form, sondern auch in der Art der musikalischen Behandlung. Wie schon Abert[3] bemerkt, läßt sich an André ein gewisser pittoresker Zug erkennen,

[1] C. Krebs, Dittersdorfiana. Berlin 1900, S. 47.

[2] Vgl. auch Hiller, „Lisouart und Dariolette", „Jagd". Benda, „Dorfjahrmarkt", „Romeo und Julie". [3] a. a. O. S. 925.
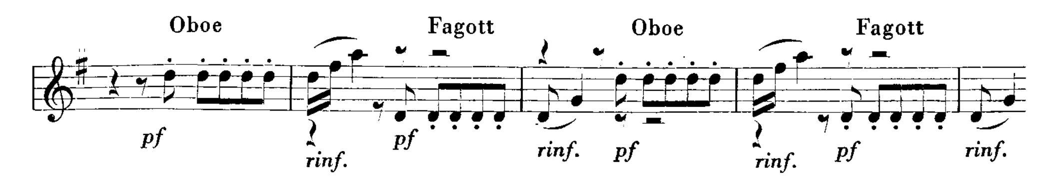
der sich in „mehr oder minder ausgeführten Orchestermalereien" äußert. Wenn wir die Zeichnung des Zigeunerchores der „Kurzen Thorheit" und des „Bräutigam in der Klemme", die Schilderung der Wilden Jagd in Ouvertüre und Chor des „Wüthenden Heeres", die Ouvertüre zum „Automaten" und die vielen Einzelzüge in der Begleitung der Arien betrachten, so können wir feststellen, daß André unleugbar großes Geschick für solche Malereien besitzt. Doch müssen wir uns hüten, diesen Zug an ihm zu überschätzen, denn in den eigentlich dramatischen Ensembles tritt das illustrative Ausmalen des Wortes und der Vorgänge zurück zugunsten einer mehr bühnenmäßigen Anlage der Musik. André ist der geborene Theatermann. Er besitzt einen sicheren Instinkt für den auf der Bühne auftretenden Menschen und für die lebendige, wirkungsvoll abrollende Handlung. Das Orchester versucht deshalb in den dramatischen Ensembles nicht die Bühnenhandlung durch Malereien noch einmal für sich zu schildern oder sie gar zu ersetzen, sondern die Musik hat die Aufgabe, sich den Vorgängen der Bühne genauestens anzupassen und die Gestik der Personen zu unterstützen. Nur in der Verbindung mit dem Theater ist sie gedacht und nur mit der Darstellung kann sie richtig ausgeführt und beurteilt werden. Sie begleitet die Gebärde, sie bedarf allerdings auch der körperlichen Ausdeutung, um voll zu wirken. Oftmals ist die Musik so genau durchdacht, daß dem Sänger jede Bewegung musikalisch vorgeschrieben ist[1]. Sehr wichtig für das richtige Zusammenwirken der einzelnen Mittel sind die genauen Regieanweisungen. (Man vergleiche z. B. Jagdchor und Roberts Gesang Nr. 22 im „Wüthenden Heer".)

Andrés Personencharakteristik ist treffend und der jeweiligen Situation angemessen. Am besten sind die volkstümlichen und komischen Figuren ausgeführt, während die ernsten Personen, vor allem das Liebespaar, meist schwächer gezeichnet sind. Es lassen sich damit also weitere Ähnlichkeiten mit Dittersdorf feststellen, dessen Hauptstärke ebenfalls in der Charakteristik des Komischen liegt[2]. Allerdings reichen die Fähigkeiten weder bei André noch bei Dittersdorf aus, wie Mozart die komischen Charaktere zu vertiefen und zu entwickeln. Es darf aber nicht außer acht gelassen werden, daß diese Kunst Mozarts eine Ausnahmeerscheinung ist. André und Dittersdorf wollen auch nur unterhalten. Ihre ziemlich äußerlichen Gestalten werden in einer Reihe spaßhafter Szenen, komischer Situationen und lächerlicher Kontraste vorgeführt, wobei die Charaktere von verschiedenen Seiten beleuchtet, ihre menschlichen Schwächen verspottet und in parodistischer Weise dargestellt werden. Dittersdorf, bei dem sich stärkere italienische Einflüsse bemerkbar machen, neigt dabei noch mehr als André zu drastischen Übertreibungen nach Buffavorbild. Die urwüchsigen und originellen Figuren Andrés, die mit kecker Volkstümlichkeit hingestellt werden, überragen die Gestalten Hillers, Wolfs, Neefes, Bendas um ein Beträchtliches. Bei den komischen Gestalten gelingt André auch die Verbindung von Musik und Darstellung am besten, wie er ja immer, wenn er Witz und Humor entwickeln kann, am schlagkräftigsten ist. Es möge z. B. auf die Zeichnung der Hasenfußnatur Roberts im „Wüthenden Heer" und Pedrillos in der „Entführung" hingewiesen werden,

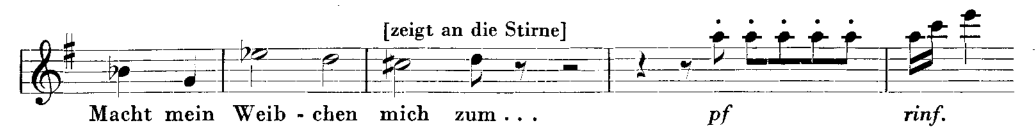
[1] Man vgl. die ähnliche Anlage bei Dittersdorf; siehe Krebs, a. a. O. S. 48.

[2] K. M. Klob, Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper. Berlin 1903, S. 35ff.

Szenen, in denen die Gebärde mit der Musik unlösbar verknüpft ist. Äußerst wirkungsvoll wird das Hennengackermotiv, das in der Einleitung zu einem anderen Gesang Roberts (Nr. 22) ertönt,



zur Verspottung des Hahnreis, für den er sich hält, benutzt. Bei den Worten „macht mein Weibchen mich zum ..." wird der Gesang abgebrochen und durch das Orchester fortgesetzt, dadurch die Geste in humoristisch-komischer Weise ausdeutend und ergänzend:



Treffend ist auch der Werber in „Eins wird doch helfen" charakterisiert, wie er so großspurig mit Trommelklang und Piccoloflöten auftritt, ebenso der Knecht Lukas, wenn er vom Werber fortgeführt werden soll und das komisch-drastische Weinen (Falsett) des ersteren sich mit dem Piccoloflötenmotiv des Werbers verbindet. Hier zeigt sich uns André als Meister in der Gestaltung des Komischen. Niemals ist er um witzige Einfälle verlegen. Es trifft durchaus zu, was Abert[1] von dem Komponisten sagt: „Andrés Humor schillert in allen Farben, vom harmlos drolligen bis zum Mürrischen und Spießigen".

Die drei musikalischen Faktoren Melodik, Harmonik und Rhythmik besitzen in Andrés Schaffen einen unterschiedlichen Wert. Die Begabung für Melodie und Rhythmus übertrifft die Fertigkeiten in der Harmonie.

Als Melodiker besitzt André eine hervorragende Erfindungsgabe und Vielseitigkeit. Schier unerschöpflich ist der Born, dem seine Melodien entspringen. Niemals gerät er in Verlegenheit, neue, schöne und treffende Themen zu erfinden[2]. Den eigentlichen Singspielton, die gemütlich-schlendernden, etwas bänkelsängerischen und philiströsen Weisen, denen Hiller seine großen Erfolge verdankt und die wir auch bei Benda und Dittersdorf finden, wendet André nicht an. Auch italienisierende Ausdrucksweise macht sich bei ihm weniger bemerkbar als bei den eben genannten Komponisten. Wir finden Beispiele solcher Melodik allenfalls in seinen schwächeren Singspielen, wie ja Ernst und Tiefe André immer weniger gut geraten. Der Schmerz wird stilisiert und durch eine stets die Schönheit bewahrende kantable Melodik dargestellt. Die ausdrucksvolleren Gesänge im „Automaten" und im „Bräutigam in der Klemme" dagegen lassen Mozartsche Einflüsse erkennen und

---

[1] a. a. O. S. 925.

[2] Auch die Zeitgenossen wiesen auf Andrés Begabung für Melodiebildung hin. Gerber, Lexikon 1790, Bd. I, S. 38: „Der allgemeine Charakter seiner Werke ist: fließender schöner Gesang, verbunden mit Witz und Stärke im Ausdrucke."

erheben sich auch in ihrem ernsten Charakter zu bedeutender Höhe. In den komisch-parodistischen Gesängen macht André manchmal von Buffomelodik Gebrauch. Auf französische, besonders Grétrysche Einflüsse weisen die zierlichen, graziösen, tändelnden Themen im $^6/_8$-Takt und die stellenweise etwas leirige Rondomelodik hin. Das eigentliche Element Andrés aber sind die Melodien volkstümlichen Humors. Sie sind leicht eingänglich und sprechen immer ein echt deutsches Empfinden aus.

Der Bau der Melodien ist von ihrem Ausdruck abhängig. Zarte, empfindsame Arien benutzen Diatonik, kleine Intervalle und kurze Motive, oft mit Terzen und Sexten in Melodie und Begleitung. Italienische Arien besitzen breiter ausladende Melodiebögen mit weniger scharf ausgeprägten Motiven. Erregte Gesänge ziehen größere Intervalle, Sprünge und Koloraturen vor. Scharf pointiert mit streng syllabischer Deklamation sind die Gesänge in französischer Art. Die volkstümlichen Melodien benutzen ebenfalls viel Diatonik, sind übersichtlich gegliedert und setzen sich aus kleinen, einprägsamen Motiven zusammen. In den dramatischen Ensembles unterliegt die Melodie auch dramatischen Gesetzen. Wenn es die Darstellung verlangt, wird der melodische Faden abgerissen, und der Ausdruck schlägt durch Takt- und Tempowechsel, Einführung neuer Themen und Benutzung wirkungsvoller Pausen, Fermaten u. dgl. augenblicklich um. — Die Deklamation ist immer einfach und genau. Wir finden weder sinnentstellende Verstöße noch unnötige Textwiederholungen, wie sie bei Hiller noch oft angetroffen werden. Auch Tanzrhythmus und Tanzmelodie, die immer eine schlechte Deklamation zur Folge haben (vgl. Benda, Dorfjahrmarkt), vermeidet André.

Die Rhythmik Andrés ist ebenfalls sehr vielgestaltig und läßt öfters französische Einflüsse erkennen. Neben fließenden, wenig differenzierten Bildungen finden wir bei dramatischen Stellen scharfe, bestimmte Rhythmen. In den volksmäßigen Gesängen sind sie einfach, aber stark betont. Das Orchester, das sich nicht auf starres Festhalten gleicher Rhythmen beschränkt, führt gern gegensätzliche Bewegungen zu den Singstimmen aus. Oft wird die Rhythmik kompliziert, z. B. durch Synkopenbildungen über mehrere Takte oder polyrhythmische Führung der Stimmen.

Die Harmonie ist immer klar und durchsichtig. Kontrapunktische Fertigkeiten und kunstvolle motivische Verarbeitung vermissen wir. Satztechnische Künsteleien liegen auch nicht in der Absicht des Komponisten, der allein auf das Bühnenmäßige hinarbeitet. Alles was vom Dramatischen abhängt, wie gegensätzliche Stimmführung, Harmonie- und Tonartwechsel usw., wird ausgezeichnet gelöst. Als bedeutendes satztechnisches Mittel bringt André öfters nach Grétryschem Muster eine Art Erinnerungsmotiv, das einen geistreichen Anklang an frühere Szenen und Motive bildet (vgl. „Das Tartarische Gesetz“, „Das Wüthende Heer“, „Eins wird doch helfen“ und „Der Liebhaber als Automat“), ferner in den Ensembles durchgehende Orchestermotive, die allerdings von Glied zu Glied wechseln. Die instrumentale Begleitung, die im „Töpfer“ noch durchaus unselbständig ist (einfaches Mitspielen der Gesangsmelodie), löst sich schon in „Erwin und Elmire“ von der Gesangslinie los und tritt später durchaus selbständig und gleichberechtigt neben die Melodie.

Andrés Instrumentation ist dem Orchester des Doebbelinschen Theaters angepaßt und besteht aus Streichern, 2 Oboen (oder statt Oboen 2 Flöten), 2 Fagotten und 2 Hörnern. Vereinzelt, z. B. im „Tartarischen Gesetz“ und im „Wüthenden Heer“ treten noch ein oder zwei weitere Oboen bzw. Flöten hinzu. Die Bratschen werden immer, das Violoncello oft („Kurze Thorheit ist die beste“, „Das Wüthende Heer“, „Laura Rosetti“) selbständig und unabhängig von den Violinen bzw. vom Baß geführt. Im „Tartarischen Gesetz“ (Nr. 2) sind die Bratschen sogar geteilt. Oboen und Flöten dienen in den ersten Singspielen Andrés nur zur Melodieverstärkung der Streicher, später nehmen sie eigenen Anteil an der thematischen Entwicklung, bringen obligate Gegenstimmen zum Gesang und reine Instrumentalsoli. Auch die Fagotte werden öfters solistisch verwandt. Die Hörner halten im allgemeinen Harmonietöne aus oder geben Akzente. In der Ouvertüre zum „Wüthenden Heer“ findet sich ein charakteristisches Hornsolo. Zu diesem regelmäßigen Orchester treten aber manchmal noch andere Instrumente hinzu wie Klarinette („Töpfer“, „Bräutigam in der Klemme“), Piccoloflöte („Eins wird doch helfen“, „Bräutigam in der Klemme“), Trompeten („Laura Rosetti“, „Wüthendes Heer“, „Entführung“, „Bräutigam in der Klemme“) und Pauken („Wüthendes Heer“, „Entführung“, „Eins wird doch helfen“, „Bräutigam in der Klemme“). Außerdem kommen im letzten Singspiel, das für keine bestimmte Bühne geschrieben worden ist, noch verschiedene andere Instrumente wie Tamburin, Becken, Tringoti und Piccoloflöte vor. Häufigen Gebrauch macht André nach dem Vorbilde der Opéra comique von instrumentalen Effekten (Tremolo, Pizzicato, Sordinen). Trotz der Beschränkung auf ein kleines Orchester ist also Andrés Instrumentation reich und farbenprächtig.

Unsere Ausführungen erweisen, daß dem Komponisten bisher von der musikalischen Geschichtschreibung nicht die Anerkennung zuteil geworden ist, die ihm gebührt. Zwar wurden seine Volkstümlichkeit und sein Humor öfters erwähnt, im übrigen aber wurden seine bedeutenden Leistungen, wie die Weiterentwicklung der Formen, die fortgeschrittene Ensembletechnik usw. übersehen.

Das Hillersche Singspiel wird gekennzeichnet als ein Stück spießbürgerlicher Alltäglichkeit, das sich unter dem Einflusse Rousseaus mit sozialen Ideen und empfindsamer Naturschwärmerei verbindet. Statt wirklicher Volkstümlichkeit und drastischen Humors zeigt es fast immer einen gesucht-volkstümlichen, einen gewollt-einfältigen Ton. Nach Hiller entwickelt sich die sentimentale Richtung weiter zum ernsthaften Singspiel, das nach großen Arien, rezitiertem Dialog und damit zur italienischen Oper strebt (vgl. Benda „Walder“, „Romeo und Julie“; Schweitzer „Alceste“). Diese Gattung hat aber geringe Bedeutung für die Weiterentwicklung des Singspiels. Das komische Singspiel dagegen, das an Standfuß und die wenigen wirklich komischen Episoden bei Hiller anknüpft, weist in die Zukunft. Hier sind die Anfänge der späteren komischen Oper zu suchen. Neben Benda („Dorfjahrmarkt“) und Schweitzer („Dorfgala“) ist vor allem Johann André als Vertreter der komischen Operette hervorzuheben.

Wie schon betont, gelingt es Hiller noch, einen gewissen Ausgleich zwischen Text und Musik zu schaffen und dadurch die Handlung, die nur in den gesprochenen Szenen gefördert wird, nicht wesentlich aufzuhalten. Unter seinen Nachfolgern

jedoch (Wolf, Neefe, Benda u. a.) werden die undramatischen Gesänge zum Schaden der lebhaften Handlung immer mehr ausgedehnt, so daß dadurch Bestrebungen verständlich werden, demgegenüber das dramatische Element wieder hervorzuheben. Überflüssige Gesänge schränkt man möglichst ein. Außerdem versucht man, angeregt durch ähnliche Vorgänge in der Opéra comique und Opera buffa, die Handlung mit den Gesängen zu verbinden. Es kommt auf diese Weise zur Einführung dramatischer Ensembles und Finales. Mit deren Eindringen in das Singspiel ist aber auch die Endform der Singspielgattung als solche und der Übergang zur späteren komischen Oper gekennzeichnet. Schon Georg Benda verläßt die Form des Hillerschen Singspiels durch Einfügung größerer Arien, Rezitative und sehr belebter mehrstimmiger Gesänge, verbunden mit guter Personenzeichnung. Aber erst Johann André stellt mit seinen wirklich dramatischen Ensembles und Finales den eigentlichen Übergangstypus vom harmlosen Singspiel Hillers zur späteren komischen Oper dar. Seine Operetten erreichen neben denen von Dittersdorf in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Höhe, die, wenn wir von Mozart absehen, erst von Lortzing übertroffen wird[1]. Dittersdorf unterscheidet sich aber von André durch seine Anlehnung an die Opera buffa, während André, nach Hiller der bedeutendste Vertreter des norddeutschen Singspiels, volkstümliche deutsche Elemente mit Einflüssen der Opéra comique verbindet.

Das deutsche Singspiel, zu dessen entwicklungsgeschichtlicher Klärung vorliegende Arbeit einen Beitrag zu liefern versucht, hat eine größere Bedeutung für das geistige Leben des deutschen Volkes, als es auf den ersten Blick zu besitzen scheint. Ist es doch eine der Kunstformen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Kampf gegen die Überfremdung deutschen Geistes und Wesens aufnahmen und die Voraussetzungen für das Aufblühen der deutschen nationalen Oper im nächsten Jahrhundert schufen. Während aber Gluck und Mozart in Form und Gestaltungsweise noch Fremdländisches zur Grundlage nehmen, geht das Singspiel von wesentlich deutschen Elementen aus. Es liegen zwar auch hier anfangs englische und französische Anregungen vor, doch hätte es niemals einen so großen und allgemeinen Widerhall im Volke finden können, wenn es seinen Vorbedingungen nach nicht dem Wesen des Volkes bereits entsprochen hätte. Im deutschen Singspiel zeigen sich nach der Herrschaft der italienischen Oper die ersten bescheidenen Anfänge einer wirklich deutschen Oper. In der Verwendung typisch deutscher Motive und Gestalten, in dem Zurückgreifen auf den deutschen Sagenschatz wie in Andrés „Wüthendem Heer" weist es schon auf die romantische Oper hin. Es ist kein Zufall, daß der Freischütz, die Zauberflöte und Fidelio so stark dem deutschen Singspiel verbunden sind.

So trägt auch Johann André seinen bescheidenen Teil dazu bei, deutsche Kunst von fremder Herrschaft zu befreien und den Boden für die kommende deutsche Oper zu bereiten.

---

[1] Auf die Verwandtschaft zwischen dem Schaffen Andrés und Dittersdorfs hat, soviel ich feststellen kann, bis jetzt nur Fétis (Biographie Universelle des Musiciens, Bd. 1, S. 99) aufmerksam gemacht.

Zum Neudruck von G. Ph. Telemanns „Pimpinone" in den Reichsdenkmalen

Von Th. W. Werner, Hannover

Aus dem der neuen Ausgabe im 6. Band der Reichsdenkmale beigegebenen kritischen Berichte ersieht man, daß G. Ph. Telemanns Singspiel von Pimpinone, dem reichen Hagestolzen, der Vespetta, sein Kammermädchen, heiratet und ihr die Freiheit zu handeln und zu reden abtritt, aus drei Quellen überliefert wird. Eine handschriftliche Partitur und sechs gestochene Stimmbücher enthalten den ganzen Stoff; eine geschriebene Generalbaßstimme einen Teil, nämlich die beiden Singstimmen und den bezifferten Baß.

Die Zweifel beginnen schon beim Titel, der in den Stimmbüchern nicht, in den anderen Quellen in unterschiedlicher Fassung erscheint; und die Verwirrung steigert sich, wenn man noch das Textbuch zu Rate zieht. Hier verschwindet der Name des männlichen Handlungsträgers, der sonst genannt wird, und die Überschrift lautet[1]: *Die | Ungleiche Heyraht | Oder das | Herrsch-süchtige Camer Mädgen. | In einem schertzhafften | Zwischen-Spiele | Auf dem | Hamburgischen | Schau-Platze | Aufgeführt. | Gedruckt mit Stromerischen Schrifften.* Der nicht genannte Verfasser des Buches „schmeichelt sich mit einem geneigten Beyfalle und trauet der Musique, die eine abermahlige glückliche Geburth des unvergleichlichen Herren Telemanns ist eine solche Krafft zu dass sie die Unvollkommenheit der teutschen Übersetzung decken und denen Zuschauern das gantze Werck gefällig machen werde." Arien und Rezitative sind also in die deutsche Sprache übertragen, und zwar aus dem Italienischen; das geht daraus hervor, daß Telemann den größten Teil der Arien in dieser Sprache gesetzt hat; einige Arien und alle Rezitative hat er aber übertragen lassen und so komponiert. Die italienisch gesungenen Stücke werden vom Textbuche in deutsche Prosa aufgelöst, um dem Hörer das Verständnis des Inhalts zu erleichtern. (Unsere für den Gesang bestimmte Verdeutschung im Denkmalband sucht dem Urtext so nahe wie möglich zu bleiben.)

Der Übersetzer von 1725, der sein Stück „Die ungleiche Heirat oder das herrschsüchtige Kammermädchen" betitelt und damit ohne Nennung des Gegenspielers vom Inhalt eines Scherzes zu viel verrät, ist der damals in Hamburg lebende Schriftsteller Johann Philipp Praetorius, über den A. Koberstein im 2. Band seiner „Geschichte der deutschen Nationalliteratur", gestützt auf Schütze[2], einige Mitteilungen macht.

Praetorius hat in den zwanziger Jahren viel für Opernkomponisten gearbeitet, für Gasparini, Keiser (u. a. „Der lächerliche Prinz Jodelet" 1726), Porpora (Über-

---

[1] Nach freundlicher Mitteilung des Direktors der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek Prof. Dr. G. Schünemann. Das Textbuch ist unverleihbar.

[2] Johann Friedrich Schütze, Hamburgische Theatergeschichte. Hamburg 1794.

setzung von Metastasios „Siface“ 1727). Von Telemann wurden außer dem „Pimpinone“ diese Stücke seiner Hand benutzt: „La capricciosa e il credulo — die geliebte eigensinnige und der leichtgläubige Liebhaber“ (1725), „Calypso oder Sieg der Wahrheit über die Liebe“ (1727), „Die verkehrte Welt“ (1728 nach Le Sage's „Le monde renversé“) und Intermezzi zur Übersetzung von Händels „Tamerlan“ (1725); dazu noch eine Anzahl von festspielartigen Vorsprüchen für politische Gelegenheiten: „Cimbriens allgemeines Frohlocken“ (1725), „Das jauchzende Großbritannien“ (1727) sind als Arbeiten des Praetorius beglaubigt.

Das erste dieser Stücke, „La capricciosa“, scheint in der Form dem im gleichen Jahre erscheinenden „Pimpinone“ nahezustehen; dagegen gehören die „Amours der Vespetta“, als 1727 für Telemann von einem anderen Schriftsteller (Haken) gedichtet, nicht in diesen Kreis. Doch gibt es in der Sammlung Schatz noch ein Textbuch von 1725 mit dem Titel: „*Die ungleiche Heyrath zwischen Vespetta und Pimpinone, in dreyen Intermediis auf dem Hamburger Theatro vorgestellt.*“ Von hier aus können wir den letzten Schritt tun und den Verfasser des italienischen Urtextes in dem Wiener Hofpoeten Pietro Pariati ausmachen. Pariati schreibt Texte für Conti, Gasparini, Feo, Galuppi, Pasque, Porpora, Winter, Fux (u. a. „Costanza e fortezza“ 1723), Lotti, Fiore, Porta. Und Pariati schreibt ein Buch zu einem Stück von Tommaso Albinoni, das noch 1722 in München aufgeführt wurde. Es heißt: „*Pimpinone Intermezzi comici musicali da representarsi nel Teatro Tron di S. Cassiano l'autunno dell'anno MDCCVIII*“; gedruckt wurde es bei Marino Rosetti in Venedig; die Intermedien wurden in Albinonis „Astarto“ eingeschoben und ihre Worte mit denen der Oper zugleich veröffentlicht. Ob die Musik des Stückes sich erhalten habe, war nicht festzustellen.

Auf Grund dieses Befundes haben wir uns für berechtigt gehalten, den Namen des „Helden“ gegen die Überlieferung der in das Deutsche übersetzten Textbücher als ersten in den Titel aufzunehmen, wie es ja in der Partitur und in der Generalbaßstimme schon geschehen ist.

Pietro Pariati[1], am 27. März 1665 zu Reggio in der Lombardei geboren, wird im Jahre 1714 (vielleicht schon 1713) neben Silvio Stampiglia als Librettoschreiber für Feste und Feierlichkeiten an den Wiener Hof berufen, für den er bis 1729 mehr als fünfzig Opern- und Oratorientexte verfaßt. Apostolo Zeno stand seit 1705 mit Pariati in Verbindung[2] und wurde, vermutlich auf Betreiben des Freundes, 1715 nach Wien geholt; neben ihm bleibt er bis zum Jahre 1729. Pariati stirbt vier Jahre später in Wien. Seine Kunstanschauung steht der Zenos nahe: sie wendet sich gegen das Verkünstelte, Ungereimte und Spektakelhafte der Opernbücher seiner Zeit[3].

Johann Philipp Praetorius wurde 1696 zu Elmshorn in Holstein geboren, studierte die Rechte, wurde gräflich Rantzauischer Rat, lebte dann in Hamburg, wo er sich als Lizentiat bezeichnet; 1734 wurde er Gerichtshalter und Inspektor des adligen Gutes Collmar bei Glückstadt; nach zehn Jahren tritt er in Trier zum Katholizismus über und wird Professor des öffentlichen Rechts und der Geschichte,

---

1 N. Campanini, Un precursore del Metastasio. Florenz 1904.

2 Nach freundlicher Mitteilung von Prof. Dr. R. Haas in Wien.

3 Vgl. A. Zeno, Poesie drammatiche. Venezia 1744, Bd. 9 und 10.

Hofrat und stirbt dort 1766. Außer H. Schröder[1], dem wir diese Nachrichten verdanken, befaßt sich mit dem Dichter, dessen Name in den bekannt gewordenen Darstellungen der Geschichte der Hamburger Oper an ihren Verfall gebunden erschien, noch K. Th. Gaedertz[2], und zwar vom germanistischen Standpunkte aus. Er gewinnt aus der bestimmten Richtung seiner Textbetrachtung einen freieren Blick, als ihn das ältere Schrifttum über das hamburgische Opernwesen jener Tage besaß. Es ist nämlich sehr abhängig von dem genannten Schütze, der blinder Gottschedianer und überzeugter Gegner der Oper als Kunsterscheinung war. Und doch berührt gerade der plattdeutsche Einschlag so mancher der auf dem Theater am Gänsemarkt gespielten Oper die Stelle, an der schon oft Heilung und Umkehr erfolgte, wenn eine Überspannung der stilbildenden Kräfte eingetreten war: den unverfälschten Anblick des wirklichen Lebens. Nicht weil, sondern obwohl dieser „realistische Dämon“ von den hamburgischen Aufführungen Besitz ergriffen hatte, ging die Oper zugrunde. Die von der Kunstwissenschaft ausgegangene neue Wertung des Barock wird, wie der Literatur-, auch der Operngeschichte neue, von der Selbstsicherheit der romantischen Ästhetik gelöste Maßstäbe für das Urteil über jene Zeit und ihren Kunstwillen geben. Der Stoff liegt seit G. Fr. Schmidts[3] gründlicher Untersuchung des Gebiets bereit; zur Frage der Hamburger Oper und ihrer Poetik[4] trägt der fünfte Abschnitt seiner Abhandlung wesentliches bei.

Das Jahr des „Pimpinone“ sah zwei Stücke auf dem Schauplatze, die noch heute anrüchig sind: „Der Hamburger Jahrmarckt oder der glückliche Betrug“ und „Die Hamburger Schlachtzeit oder der mißlungene Betrug“ (dieses jedoch nur einmal gegeben). Die Musik schrieb Keiser, den Text Praetorius, für dessen Gesinnung ein Auftritt des ersten Stückes bezeichnend sein dürfte. Ein Mann mit dem Namen *Tadelgern* macht sein Mißfallen an der Oper kund, an den mythologischen und geschichtlichen Stoffen, an den Dichtungen, den Übersetzungen, an der Musik; er verlangt etwas zum Lachen. Darauf rückt ihm *Unpartheiisch* seine Ansicht von der Sache vor:

Verlangstu grobe Possen
So wirst du hier nicht deine Rechnung finden.
Ein kluger Schertz muss sich
Auf Ehrbarkeit und Sitten-Lehre gründen.
Man zieht die Laster durch, die Tugend wird erhöht;
Wo deine Absicht nun auf solche Sachen geht,
So kann dir dieser Marckt auch nicht entgegen seyn;
Ich lade dich, ihn anzusehen, ein.

---

[1] Hans Schröder in Nicolaus Falcks Neuem Staatsbürgerlichen Magazin. V. Schleswig 1837. S. 625. Hiernach zu berichtigen: Lexikon der niedersächsischen Schriftsteller von Rudolf Eckardt. Osterwieck 1931.

[2] Karl Theodor Gaedertz, Die Hamburgischen Opern in Beziehung auf ihre niederdeutschen Bestandteile. Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung VII. 1881.

[3] Gustav Friedrich Schmidt, Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper. ZMW. 5 und 6 (1922—1924).

[4] Schriften von Menantes (Chr. Fr. Hunold) 1706 und 1742; von Barthold Feind 1708; von Joh. Mattheson zwischen 1713 und 1744; von Joh. Chr. Gottsched 1757—1765; von Christoph Martin Wieland 1773; Gotthold Ephraim Lessing 1790; Johannes Geffken 1851; Ernst Otto Timotheus Lindner 1855; Friedrich Chrysander 1877—1880; Josef Sittard 1890 und neuerdings

Als aber *Tadelgern* erfährt, daß das Eintrittsgeld koste, zieht er vor, auf die aus unmittelbarer Anschauung gewonnene Urteilsbildung zu verzichten. Und, wenn *Unpartheiisch* sich damit tröstet, in Hamburg gäbe es ja noch andere Kenner, so tut er das aus Höflichkeit gegen die Hörer; denn die Klagen über den schlechten Besuch der Vorstellungen gerade von seiten der Kenner — sie werden von B. Feind kurz vorher auf zwanzig geschätzt — verstummen nicht. In den Vorreden zu beiden Stücken zeigt sich Praetorius, den wir weder als Dichter noch als Moralisten zu verteidigen haben, wieder als wohlgesinnten und bescheidenen Mann, und Gaedertz scheint im Rechte zu sein, wenn er das „Hinabsteigen in die vaterstädtischen spießbürgerlichen Verhältnisse“ als Gegenhandlung gegen die starre Haltung der klassischen Operntexte glücklich nennt. Das spätere Singspiel tat, mit stärkerem Erfolge, ähnliches; und mit einer Parodie auf die opera seria stellt sich Praetorius im nächsten Jahre vor, als er für Keiser den „lächerlichen Prinzen Jodelet“ schrieb.

Die Übersetzung eines italienischen Stückes, eben des „Pimpinone“, das derselben Gattung angehört, wie Gennaro Antonio Federicos „La serva padrona“, muß dem Praetorius Freude gemacht haben: das Handfeste, Erdnahe im Tone des jüngeren Intermezzo kam der Lage seiner Phantasie entgegen, wenn man auch nicht sagen kann, die Handlung gehe irgendwie auf die „Erhöhung der Tugend“ aus.

Telemanns Stück wird in der Überlieferung meist (lustiges) Zwischenspiel, einmal Serenata genannt. Unter dem Worte Serenata versteht das Theater des 18. Jahrhunderts seit J. J. Fuxens zwölf Stücken eine einaktige Glückwunschmusik zu fürstlichen Geburtstagen. Da es sich hier um eine solche nicht handelt, haben wir die Bezeichnung der Generalbaßstimme als ungenau fallen lassen und den verdeutschten Begriff des Intermezzo gewählt. Vielleicht hat die Angabe der Partitur: „drey Zwischenspiele“ die Vereinheitlichung zu: „eine Serenata“ herbeigeführt; der Ausdruck *Intermezzo* nimmt den Teil für das Ganze und meint zwei oder mehr Intermezzi. So war es uns fraglich, ob wir die zutreffende Bezeichnung der Partitur durch den eingänglicheren Untertitel *ein Zwischenspiel* ersetzen dürften. Doch ist die zusammenfassende Benennung in Deutschland nicht ungebräuchlich gewesen, wie sich auch die lateinische Form *Intermedium* für die Umfassung der Teile zur Einheit eingebürgert hat, und, was entscheidend war: der Übersetzer wählte sie; er spricht von einem Zwischenspiele. Die Berechtigung dazu ergibt sich aus der Geschichte der Gattung[1] erst spät; sie führt mit dem Aurora-Intermezzo in den Beginn des 16. Jahrhunderts zurück und weist die verschiedensten Erscheinungsformen und Inhalte auf (bis zu den tragischen des P. F. Valentini, auf die Gerber aufmerksam macht); endlich setzen sich die Intermezzi als burleske Duoszenen nach Zenos Opernreform in Venedig und Wien (bei Caldara) zwischen den Akten fest, von wo aus dann neuerlich ihre Zusammenfügung und Verselbständigung erfolgen kann. Es ist möglich, daß der letzte Schritt

---

von Irmtraud Schreiber, Dichtung und Musik der deutschen Opernarien 1680—1700. Diss. Wolfenbüttel 1935.

[1] Robert Haas, Die Musik des Barock. Potsdam 1928.

von Pariati getan wurde: er arbeitete hauptsächlich für Fux, dessen feinem Sinne die Stückelung nicht behagen mochte. Aber kein Zweifel kann darüber sein, daß Telemanns Stück als dreiaktiges Ganzes gegeben wurde; wie man in eine ernste Oper von sechs- bis siebenstündiger Dauer Intermezzi einlegte, so stillte man den Musikhunger der Hörer des „Pimpinone“ dadurch, daß das Orchester vor und nach jedem Akt eines der im Titel der Partitur angegebenen Concerti grossi spielte, wodurch nun auch der musikalische Charakter der theatralischen Vorstellungen in überraschender Art betont wird.

In Telemanns Stil werden die noch erkennbar vorhandenen barocken Züge als: der reine (unalterierte) phrygische Schlußfall, dorische Bezeichnung (Nr. 9) und Sexte (Nr. 13, T. 139), Vorhaltsüberstülpungen (Nr. 15, T. 21), Wendungen zur Unterdominante (z. B. Nr. 23, T. 16), ältere Art der Auflösung des Sekundakkords (Nr. 4, T. 6 u. ö.) verdrängt durch neue: die allgemeine Helligkeit des Tones, die kurzen, scharf geschnittenen, sich gern wiederholenden Motive, die Verschärfung der Unter- zur Wechseldominante (Nr. 19, T. 7), die Häufigkeit des Quartsextakkords, Ansätze zur Crescendowalze (Nr. 15, T. 21), die fast vollendete Entthronung der zweiten Geige. Telemanns Geist, ein lebhafter Geist, ist der Welt und dem Augenblicke zugewandt.

Hat er nicht auch Hagedorn entdeckt und geschätzt? Der blickte auf Lafontaine und Swift; den einst geliebten Dichter des „Irdischen Vergnügens in Gott“ hat der „deutsche Horaz“ schließlich parodiert, und Anakreontiker ist er erst durch das nächste, sich auf ihn berufende Geschlecht geworden. Und so möchten wir auch in Telemann nichts Anakreontisches suchen. Viel eher könnte man das dem Dichter und dem Musiker über das Grundgefühl (der Lösung von des Mediceers Lächeln) hinaus Gemeinsame in ihrer Begabung für ein leichtes, feines und unfehlbar sicheres, auf Muster zurückgehendes Formen sehen: die Form steht über der Wirkung, vielleicht auch über der Wahrheit.

Zu Beethovens Sonate pathétique

Von Arnold Schering, Berlin

Am 22. April 1838 schrieb Robert Schumann an seinen Freund K. Krägen in Dresden einen Brief, in dem er auf das Fantasiestück op. 12, Nr. 5 mit der Überschrift „In der Nacht" anspielt. Folgendes liest man dort:

> „Die ‚Nacht' ist auch mir das Liebste. Später habe ich die Geschichte von Hero und Leander darin gefunden. Sehen Sie doch nach. Es paßt alles zum Erstaunen".

Was Schumann nachträglich in diesem seinem Fantasiestück erblickte, ebendasselbe habe ich seit Jahren in Beethovens Sonate pathétique wahrgenommen: eine Darstellung des Liebestodes von Hero und Leander. In dem jüngst erschienenen Buche „Beethoven und die Dichtung" habe ich die Sonate in diesem Sinne gedeutet und mich dabei auf die Ballade Schillers bezogen, die mir von Jugend auf vertraut gewesen ist. Ich gestehe, dabei die Unvorsichtigkeit begangen zu haben, Beethovens Kenntnis des Gedichts vorauszusetzen, das erst 1801 entstand, während die Pathétique schon 1799 im Druck vorlag, also wahrscheinlich 1798 geschrieben wurde. Die haßerfüllte Schmähschrift eines mir völlig Unbekannten, die auf dem Umweg über die Verleger in meine Hände kam, glaubt mir daraus einen Strick drehen zu können, um mich mitsamt meinem Buche am nächsten Baume aufzuhängen.

Es sei mir erlaubt, die Schadenfreude dieses unfreundlichen Lesers insofern zu dämpfen, als ich behaupte: die Sonate ist und bleibt auch ohne Schiller eine „Hero und Leander-Sonate". Nur hat Beethoven, wie ich jetzt erkenne, nicht nach Schiller, sondern nach Musäus gearbeitet, — derjenigen Quelle, die auch Schiller benutzt hat. In beiden Dichtungen, der antiken wie der neueren, ist der tragische Vorgang hinsichtlich der Abfolge seiner Situationen, seiner Bilder, seines Endes genau der gleiche, so daß die musikalische Spiegelung auf beide paßt, ja — passen muß.

„Daß die Geschichte von Hero und Leander schon im vorigen (18.) Jahrhundert zu den bekanntesten gehörte, wird durch die zahlreichen Übersetzungen des Musäus und die vielen dichterischen Bearbeitungen wahrscheinlich gemacht, durch eine Menge von Erwähnungen und Andeutungen bestätigt"[1]. Über Beethovens gute Kenntnis der alten Schriftsteller sind die Akten längst geschlossen. Daß ihm das zierliche Epos des Musäus unter die Hand gekommen ist, vielleicht schon in Bonn, entbehrt jeder Unwahrscheinlichkeit. Abgesehen von einer frühen Verdeutschung vom Jahre 1633 sind mir zwischen 1771 und 1810 nicht weniger als sieben Übersetzungen des griechischen Originals bekannt geworden, darunter zwei aus dem Jahre 1771[2], eine aus dem Jahre 1795[3]. Welche davon Beethoven kennen gelernt

---

[1] M. H. Jellinek, Die Sage von Hero und Leander, Berlin 1890, S. 51. Dort eine Fülle von Nachweisen über die Bearbeitungen des Stoffes in neuerer Zeit. „In Höltys († 1776) Nachlaß soll sich ein Gedicht Hero und Leander finden. Goethe wollte den Stoff behandeln. Schiller spricht in einem Brief von Ahlwardt, der ihm Hero und Leander angeboten habe; es ist nicht ersichtlich, ob eine Übersetzung oder eine selbständige Dichtung gemeint ist," a. a. O., S. 50.

hat, läßt sich natürlich nicht sagen. Die Wahrscheinlichkeit spricht, wenn man die Bekanntschaft noch nach Bonn verlegt, für die Frankfurter, die ihn dort eher erreicht haben mag als die Halberstädter. Die metrische vom Jahre 1795, an poetischem Schwung die beste, könnte ihm in Wien schwerlich vor 1796 oder 1797 entgegengetreten sein, ihn dann aber auch sofort gepackt haben.

Es wird meine Aufgabe sein, in der nächsten Auflage meines Buches dem neuen Tatbestand dadurch Rechnung zu tragen, daß die musikalischen Bezüge statt auf die Fassung von Schiller auf die des Musäus zurückgeführt werden. Mit Genugtuung stelle ich fest, daß meine Deutung keiner Täuschung unterlegen ist, weder über die wechselnden Grundaffekte, noch über die poetischen Bilder, noch über den Fort- und Ausgang des Geschehens. Eine Veränderung ergibt sich begreiflicherweise nur aus folgendem. Musäus stellt die Katastrophe in gedrängter Kürze dar. Beethoven hat sie unter Aufgebot lebhafter Phantasie auf breite Flächen der Musik verteilt und die treibenden Motive psychologisch vertieft, indem er, wie die Natur der Musik es forderte, die Seelenlagen, die die Erzählung nur andeutet, zu gegenwärtiger Unmittelbarkeit erhebt[4]. Eine ebensolche Vertiefung und Verbreiterung des Vorganges hat aber natürlich auch Schiller vorgenommen. Daß dabei viel Übereinstimmendes zutage treten mußte, namentlich wo das Elementare des Affekts in Frage stand, ist erklärlich. Geschieht jetzt, wie es recht und billig ist, die Deutung der Sonate nur nach Musäus, so ereignet es sich, daß sie mehr als einmal auf dieselben Phantasiebilder geraten wird, die auch bei Schiller vorkommen, nur daß selbstverständlich dessen originaler poetischer Ausdruck fehlen muß. Eine solche Deutung ist, da Beethovens Symbolik Anhalt genug bietet, möglich. Da nun aber das Glück es eben will, daß wir Schillers vier Jahre jüngeres Gedicht auch kennen, so erscheint es nicht ungereimt, dessen unvergleichliche poetische Formung, neben der jede moderne Umschreibung kapitulieren muß, mit als Kommentar heranzuziehen. Sie bietet den Stoff in gleichsam potenzierter Gestalt und hat neben ihrer Bekanntheit den Vorteil, dem modernen Hörer, dem Musäus längst ein Fremdling geworden ist, das, was Beethoven gewollt hat, in viel leuchtenderen Farben zu zeigen, als es durch freie Prosaumschreibung möglich ist. Für Beethoven wie für Schiller ist der alte Musäus nichts anderes als Stoffzubringer, Anreger, Phantasiebeflügler gewesen. Das Beste haben sie aus Eigenem hinzugetan.

Wir könenn also sagen: zwei Geister des deutschen Idealismus, ein Musiker und ein Dichter, haben sich hier — unabhängig voneinander — einem gemeinsamen der Zeit teuren Balladenstoff zugewandt. Mit ebenbürtiger Dichtkraft ergriffen, ist er unter dem Feuer ihrer Phantasie zu verschiedenen Kunstgebilden geworden, die sich aber in vielem ähneln mußten, weil sie der gleichen Zeit, der gleichen geistigen Atmosphäre entstammten. Wem die geheimnisvolle Verwandtschaft zwischen dem Beethovenschen Tonwerk und dem Schillerschen Dichtwerk nicht einleuchtet, dem kann ich nur Schumanns Worte an Karl Krägen wiederholen:

„Sehen Sie doch nach! Es paßt alles zum Erstaunen.“

---

[2] Anonym, Halberstadt 1771; anonym, Frankfurt a. M. 1771. Beide Übersetzungen in Prosa, kl. 8⁰. [3] Übersetzt von F. Chr. Fulda, Leipzig 1795, in Hexametern. Die folgenden Ausgaben aus den Jahren 1799, 1808, 1809, 1810. [4] Wie es auch im 1. Satze der 9. Symphonie mit Schillers „Gruppe aus dem Tartarus“ geschah.

Musikinstrumente der Indianer

Aus der Sammlung der Frankfurter Südamerika-Expedition (1927—29)

Von Georg Schünemann, Berlin

In den Jahren 1927—1929 unternahm der damalige Vorsitzende der Frankfurter Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Vorgeschichte Richard N. Wegner eine Forschungsreise durch Nordargentinien, Bolivien, Peru und Yucatan. Über die Ergebnisse der Expedition berichtete er in zwei ausführlichen Werken, in dem Buch „Zum Sonnenthor durch altes Indianerland“ (Darmstadt 1931) und in „Indianerrassen und vergangene Kulturen“ (Stuttgart 1934) sowie in mehreren Sonderbeiträgen[1]. Die Materialien, die auf diesen Reisen gesammelt wurden und die kulturell und ethnologisch von größter Bedeutung sind, liegen zum größten Teil in einer besonderen Abteilung des Frankfurter Völkerkundemuseums. Unter den Sammlungsgegenständen befindet sich eine große Zahl von Musikinstrumenten, die bisher von musikwissenschaftlicher Seite weder beachtet noch untersucht wurden. Eine größere Reihe von diesen Instrumenten konnte ich 1935 für das Berliner Musikinstrumentenmuseum erwerben, andere sind zum Frankfurter Museum gekommen oder in den Besitz von Musikforschern übergegangen.

Die Musikinstrumente der Indianerrassen Südamerikas haben die Forscher von jeher interessiert. R. et M. Harcourt brachten in zwei umfangreichen Bänden ein großes Material zusammen[2], das allerdings nur zum kleinen Teil wissenschaftlich ausgewertet wurde. Bereits Erich v. Hornbostel zeigte in einer Buchbesprechung, daß die Verfasser allen tonlichen Problemen, die diese Musik stellt, aus dem Wege gegangen sind, und bei dieser Gelegenheit unternahm Hornbostel den Versuch, durch tonometrische Messungen seine früher aufgestellte Blasquintentheorie von neuem zu stützen[3]. In der grundlegenden Arbeit über dies Problem, die Hornbostel dem großen Reisewerk von Theodor Koch-Grünberg, „Zwei Jahre unter den Indianern“, anschloß, wurden Panpfeifen aus Nordwestbrasilien als Beweisstücke herangezogen[4]. Auch Erland Nordenskiöld verfolgte in seiner „Geo-

---

[1] R. N Wegner, Die Mojos-Indianer Sonderabdruck aus den Verhandlungen des XXIV. Internationalen Amerikanischen Kongresses, Hamburg 1930. — Morphologisch-anthropologische und archäologisch-ethnologische Ergebnisse der Frankfurter Südamerika-Expedition. Forschungen und Fortschritte, Jahrg. 8, 1932. — Durch Innerbolivien und Hochperu. Mitteilungen Naturw. Ver. f. Neupommern und Rügen, Jahrg. 57/58. Greifswald 1931 u. a.

[2] La musique des Incas et ses survivants, Paris 1925.

[3] Anthropos, XXII, 1927, S. 657 ff.

[4] Über einige Panpfeifen aus Nordwestbrasilien in dem genannten Werk (Berlin 1910), Bd. 2, S. 378 ff. — Die weiteren Folgerungen zog Hornbostel in den Aufsätzen: Die Maßnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel, Festschrift für P. W. Schmidt 1928 und in: Musikalische Tonsysteme, Handbuch der Physik von Geiger und Scheel, Bd. 8, S. 425 ff., 1927.

graphischen und ethnographischen Analyse der materiellen Kultur zweier Indianerstämme in El Gran Chaco" (Göteborg 1918) die Wanderungen der Musikinstrumente, die er von seinen Reisen heimgebracht hatte, allerdings ohne auf tonliche Probleme einzugehen. Charles W. Mead hingegen nahm in seiner Studie „The musical instruments of the Inca"[1] Messungen vor, die die Untersuchungen Hornbostels nicht zu bestätigen schienen[2]. Es ist daher nicht nur ein ethnologischer Gewinn, daß wir eine Reihe von gut erhaltenen Indianer-Instrumenten aus der Expedition Wegners besitzen, sondern es ist darüber hinaus von grundlegender Bedeutung, daß wir auch ausgegrabene Instrumente aus Silber und Ton tonlich nachprüfen und die neuen Ergebnisse den bisherigen Untersuchungen gegenüberhalten können.

Dabei wird entscheidend sein, welche Methode bei der tonlichen Bestimmung angewandt wird. Bisher pflegten die Messungen in Berlin an dem Appunschen Tonmesser vorgenommen zu werden, der eine Reihe von Zungen besitzt, die von 2 zu 2, bzw. 3 zu 3 und 5 zu 5 Schwingungen in einem bestimmten Umkreis (400 bis 800 Schwingungen) gestimmt sind. Leider ist dieser Apparat schon seit einer Reihe von Jahren nicht mehr recht „in Stimmung", so daß eine Korrekturtabelle unter den Musikwissenschaftlern in Umlauf gesetzt ist, die auch nicht mehr verläßlich ist. Will man genaue Zahlen erreichen, so scheint mir die objektive Methode unerläßlich. Die Töne müssen unabhängig vom persönlichen Hineinhören und vom Schwebungseffekt bestimmt werden. Zu diesem Zweck setzte ich mich mit Prof. Ferdinand Trendelenburg in Verbindung, dem Abteilungsleiter im Forschungslaboratorium der Siemens-Werke, und nahm mit seiner Hilfe und Unterstützung alle Instrumente oszillographisch auf[3]. Auf diese Weise sind zum ersten Male exotische Instrumente objektiv gemessen worden. Die Ergebnisse dürfen also Anspruch auf Genauigkeit und damit auf musikwissenschaftliche Bedeutung erheben.

Idiophone

Die Choroti binden an einen Bambusstab von 2—3 m Länge Hufe von Hirschen oder vom Tapir und schlagen mit diesem „Tanzstock" auf den Boden, wodurch ein hohles Klappern und Rasseln entsteht. „Die Mütter und eine ältere Frau ziehen mit den Tanzstäben in den Händen eine Kreislinie[4]. Dahinein setzen sich die Männer mit Pelitarasseln, verzierten und mit getrockneten Tuskakernen gefüllten Flaschenkürbissen, auf den Boden, nur zwei bleiben mit Trommeln (*Ysyuh*) stehen. Die

---

[1] Anthropological Papers of the American Museum of natural history. Vol. XV, III, New York 1924. (Wobei zu bemerken ist, daß viele Stücke nicht der Inkakultur der Hochländer, sondern den Küstenkulturen Alt-Perus entstammen.)

[2] In diesem Zusammenhang muß auch die Dissertation von Fritz Bose „Die Musik der Uitoto" genannt werden. Erschienen in der Ztschr. f. vgl. Mw. II, S. 1ff., 25ff. Auch diese Arbeit folgt in den instrumentalen Messungen den Anschauungen Hornbostels.

[3] Herrn Prof. Dr. Trendelenburg bin ich für seine große Bereitwilligkeit und Hilfe von Herzen dankbar.

[4] R. N. Wegner, Indianerrassen, S. 39. Meine Ausführungen über Bräuche, Eigenheiten, Zeremonien usw. folgen den bereits genannten Werken von Wegner. Diesem Forscher danke ich für viele Anregungen, Hinweise und Unterstützung meiner Arbeit.

magische Wirkung der Instrumente erhöhen sie durch ihre eigene Gesichtsbemalung. Bei langsam abgesetzten Schritten, laut singend und mit ihren Rasselstäben den Takt auf den Boden stoßend, umtanzen die Frauen den Kreis. Die Männer fallen mit ihren Handrasseln und Trommeln zur Begleitung ein." Bei dieser Zeremonie zur Reife der Mädchen erklingen nur Schlaginstrumente, Tanzstäbe, Rasseln und Trommeln. Sie sollen böse Geister, drohende Gefahren und Tiere vertreiben. Deshalb erhalten auch die Kinder Schwirrhölzer, die unseren Weihnachtsknarren im Grundprinzip ähneln, zum Spielen, auch Rasseln aus getrockneten Kürbisschalen oder Schnurrscheiben, die an aufgerollten Fäden herumwirbeln.

Den Rasselkürbis hat Nordenskiöld weit durch Südamerika verfolgt, er scheint zum ältesten Kulturgut zu gehören[1]. Aus vorkolumbischer Zeit stammen kleine Kugelglocken, die in *Valle de Chicama* in Nordperu gefunden wurden. Drei Kügelchen von 1,8 cm Durchmesser aus Bronze zeigen zwei kleine Löcher und an der entgegengesetzten Seite einen winzigen Spalt. Sie werden aneinandergereiht und innen mit einem Körnchen versehen, etwa in der Art unserer Schellenglocken (M.I.)[2]. Sie geben einen hellen, klingelnden Klang (vgl. Abb. 1). Dunkler und größer, 3,5 cm lang, sind zwei Bronzeklingeln aus dem gleichen Sammelort, die flach und mit großem Schlitz geformt sind. Ein Loch dient zum Anhängen. Sie zeigen beide einen fein durchmodellierten Eulenkopf. Auch diese Glocken bekommen zum Klingen ein Schrotkorn etwa in Erbsengröße als Klangerzeuger (M.I., Abb. 2). Aus *Valle de Chicama* stammt ferner eine große gestielte Bronzeglocke, ebenso wie die anderen vorkolumbisch, mit Stiel 30 cm lang. Sie ist eigentlich aus einem Stück hergestellt, die dünne Bronzeplatte, die im unbearbeiteten Zustand diese Form zeigt:  wird so zusammengefaltet, daß beide Teile seitlich einen Schlitz offen lassen. Die kleinen Löcher, 4 an der Zahl, geben dem Klang Farbe und Helligkeit. Innen befindet sich eine Kugel, die beim Schütteln hin und her rollt (M.I., Abb. 3). Eine Silberrassel, die am gleichen Ort gefunden wurde, ist in Becherform modelliert. Sie diente wahrscheinlich zum Rasseln und Abbrennen von Räucherharz bei religiösen Gebräuchen. In dem hohlen Griffstiel befindet sich eine Kugel zum Klappern. Der Becherteller ist leer und zur Aufnahme von Brennstoffen geeignet (M.I., Abb. 4).

Viele dieser Klappern und Klingeln sind Nach- und Umbildungen von Naturformen, etwa von Kürbis- und Kalebassenrasseln oder Tierklauen. Sie finden sich bei den Indianerstämmen Südamerikas in großer Zahl und zählen zu den am meisten gebrauchten Geräuschinstrumenten bei kultischen Zeremonien.

Membranophone

Die Trommeln und Pauken, die die Expedition mitgebracht hat, gehören als Doppelfell-Instrumente der neueren Zeit an. Sie sind zweifellos europäisch beeinflußt. So zeigen die kleinen Rahmentrommeln aus dem *Chaco* Randüberstand und

[1] Nordenskiöld, a. a. O., S. 176ff.

[2] Abkürzungen: M.I. = Musikinstrumentenmuseum Berlin; V.M. = Städt. Völkermuseum Frankfurt a. M.; Sch. = Schünemann, Privatbesitz; H. = Heinrich Hardt, Berlin, Privatbesitz.

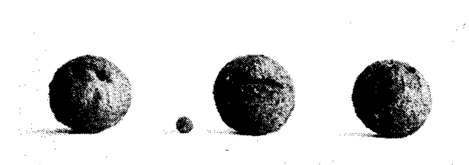


Abb. 1



Abb. 2

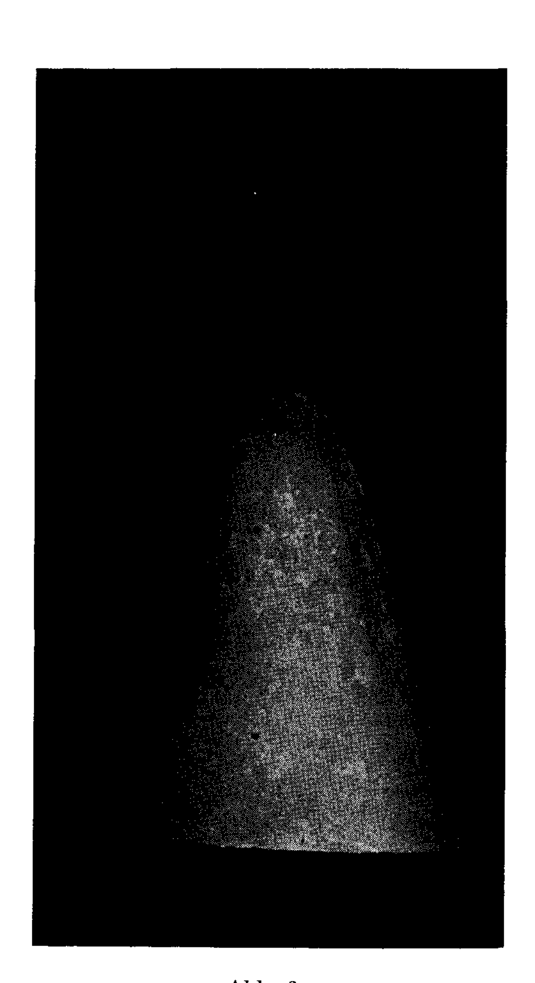


Abb. 3

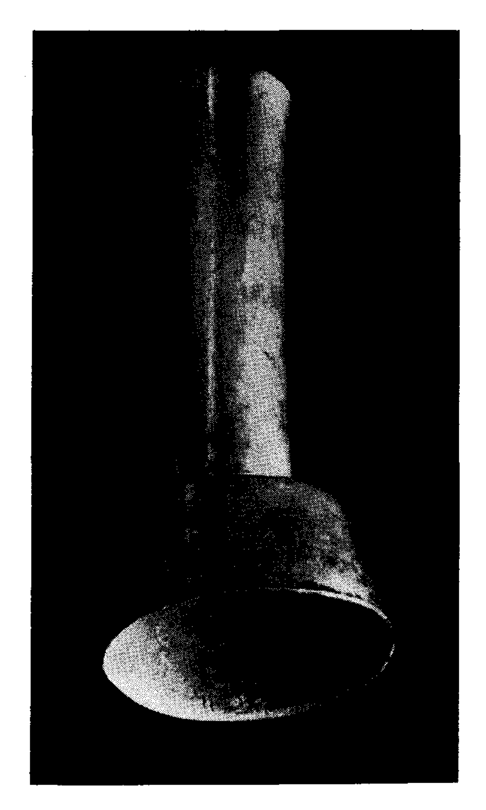


Abb. 4

Durchlöcherung zur Durchführung der Schnüre, die ganz nach unserer Art gespannt werden (V.M., Abb. 5). Bei den *Mojos*-Indianern werden die großen Instrumente aus hohlen Baumstämmen oder aus besonderen Rindenstücken angefertigt. Beim Mashetero-Tanz der Mojos, bei dem auf dem Kopfe kostbare Federfächer und in den Händen hölzerne Tanzschwerter getragen werden, erklingen Rasseln aus harten Fruchtschalen gefertigt — sogenannte *Chacai* — und große und kleine zweifellige Trommeln, die mit einem oder zwei Schlegeln geschlagen werden. Als Felle dienen die Häute des Jaguar, Sumpfhirsches oder Rindes[1]. Solche Trommeln befinden sich im Frankfurter Völkermuseum (vgl. Abb. 6 und 7). Die Maße sind z. B. bei der *Cacha*-Trommel (Abb. 6) 37:33,5 cm, Randhöhe 11,5 cm und bei der anderen (Abb. 7) 34,5 : 25 cm, die Länge des Schlegels 34,5 cm. Wenn die großen Instrumente mit Riemen um die Schulter geschnallt werden, gleichen sie beinahe unseren heutigen Schlaginstrumenten. Wie aus den Bildern zu erkennen ist, werden die Felle übergezogen und an eingeschnittenen Löchern in Zickzackform verschnürt[2]. Sie werden mit anderen Schlaginstrumenten gemeinschaftlich bei Kultzeremonien oder zum Spiel der Längsflöten geschlagen, z. B. bei den *Chayllpa*-Tänzen im *Chacu-Ayllu* (Jagdtanz), bei den *Aymara* und *Mojos*-Indianern, oder auch mit Panpfeifen bei den *Quechua*[3].

Aerophone

Pfeifen

In der Geisterstunde am Abend, wenn die Sonne noch einmal auf Bäume und Hütten ihre Strahlen, alles belebend, niedersenkt, dann kommen die „Mohsek" wie alte Männer und mit Flügeln und tanzen, wie Wegner erzählt, „im Abendwinde um die aus Grasbüscheln zwischen Zweigen aufgestopften Hütten. Flache Holzpfeifen setzen die *Yo'huaha* an den Mund, um mit sausendem Ton diese Geister zu verscheuchen."[4] Diese kleinen Flachpfeifen, etwa einem alten Fünfmarkstück gleichend, oft auch größer, fast wie eine flache Dose, haben eine kleine, etwa $^1/_2$—$^3/_4$ cm große Öffnung am oberen Teil und sind innen ausgehölt. Sie geben einen schrillen hellen Ton. Im *Chaco Argentino* und bei den *Chorotis* wurden sie gesammelt (vgl. Abb. 8). Nordenskiöld berichtet, daß jeder jüngere *Choroti*- und *Ashluslay*-Mann eine solche Mundpfeife bei sich trägt. Sie ist wahrscheinlich von der Hochgebirgskultur zu den Stämmen östlich der Anden gewandert[5].

Noch einfacher sind Pfeifen, die aus einem Tierschädel hergestellt werden. Die Chimanenpfeife, die in *Rio Cochiro* (Ostbolivien) gefunden wurde, ist aus dem Schädel eines Raubtieres (Marders) gebildet: die Zähne sind entfernt und alle Löcher mit Wildwachs verschmiert. Nur das Hinterhauptsloch bleibt offen. Es entsteht ein Hohlraum, der wie eine kleine Flasche angeblasen werden kann. Der Ton dieser Chimanenpfeife gibt ein erhöhtes e^2. Mehr Töne lassen sich nicht hervorbringen,

---

[1] Wegner, Die Mojos-Indianer, a. a. O., S. 193, Abb. 3—5, auch „Zum Sonnenthor", Farbtafel II.

[2] Vgl. auch die Abbildungen im „Zum Sonnenthor", Tafel XXII u. a. (Anm. 3).

[3] Indianerrassen, Tafel 46, S. 139; Sonnenthor, Farbtafel II, Tafel XXII u. a.

[4] Ebenda S. 36. [5] a. a. O., S. 188.

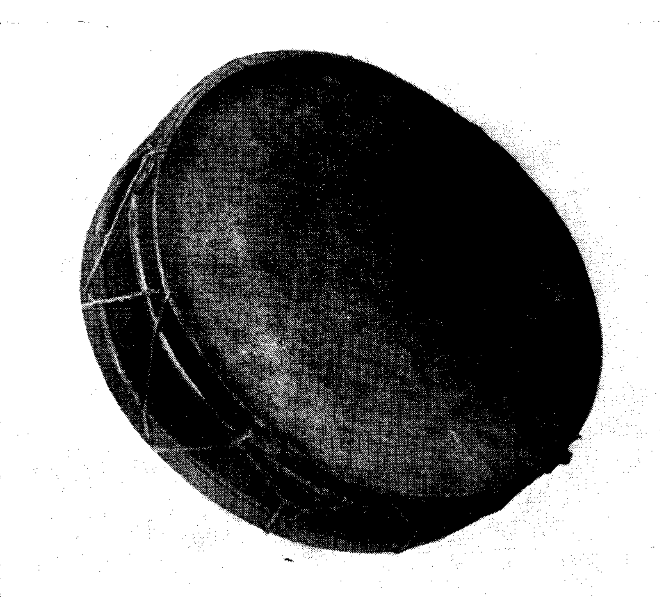


Abb. 5
(Photo Völker-Museum Frankfurt a. M.)



Abb. 6
(Photo Völk.-Mus. Frankfurt a. M.)

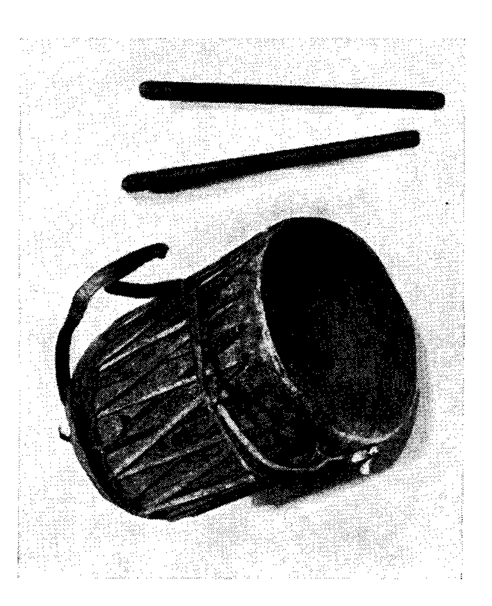


Abb. 7
(Photo Völk.-Mus. Frankfurt a. M.)

da der Schädelraum mit dem verhältnismäßig kleinen Anblaseloch von 1,8 cm nicht überbläst (Sch., Abb. 9). Koch-Grünberg fand Schädelpfeifen bei den *Kobéva* am *Rio Cuduiary* (vom Nasenbär) und bei den *Tukáno* am *Rio Tiquié* (vom kleinen Hirsch). Diese Pfeifen sprechen leicht an und klingen eher heulend als scharf. Werden die Zahnhöhlen nicht verschmiert, sondern offen gehalten, so lassen sich durch Zuhalten und Öffnen mit Finger oder Hand zwei Töne erzielen.

Diese Pfeifen gehören mit zum ältesten Kulturgut der genannten Stämme. Auch die Signalpfeifen, die sich in den Gräbern fanden, zeigen Formen, die Naturvorbildern unmittelbar nachgebildet sind. Von außerordentlich kunstvoller Durcharbeitung zeugen zwei kupferne Pfeifen, die aus Gräbern in der Nähe der alten Inka-Ruinenstadt *Chan-chan*, bei der heutigen Stadt *Trujillo* stammen (Abb. 10 und 11, H.). Sie sind winzig klein, beide genau 4,2 cm lang, und ähneln einer Tierkralle. Der kurze hohle Stiel geht in eine kleine Kugel hinein, die an der Stelle, wo der Stiel ausläuft, ein Loch zeigt. Angeblasen geben die Pfeifen einem schrillen, gellenden Signalton. Beide Pfeifen scheinen an einer Schnur getragen worden zu sein. Oben an der Kugel befindet sich eine Öse, die besonders angesetzt ist. Ähnliche Verzierungsösen finden sich am Einmünden des Stiels in die Kugel, und zwar in dieser Form ∿ (vgl. Abbildung). Es sind 4 solcher Ornamente an jeder Pfeife vorhanden. Auf mittlerer Höhe sind gleichfalls Verzierungen angebracht, doch scheinen sie zum Teil abgebrochen, nur eine „Kralle" in dieser Form ∠ ist erhalten. Im ganzen sind gerade diese Pfeifen mit besonderer Sorgfalt gearbeitet, es scheint, als hätten sie als Amulett-Schmuckpfeifen einem Häuptling oder hohen Würdenträger gehört.

Sehr hübsch ist auch eine Holzpfeife aus einem Grab in der Nähe von *Nacza* (südliches Peru). Es handelt sich wieder um eine schrille Signalpfeife von nur 5 cm Länge. Die Anblaseröhre ist so geschnitten, daß der Luftstrom unmittelbar in den kleinen Holzschuh, der durch einen Kerb abgeteilt ist, hineinstößt (Abb. 12, H.). Der untere Teil zeigt einen fein durchgebildeten Kopf. Von der Seite ähnelt er einem Vogelkopf, es sind aber deutlich Mund, Kinn und Backen eines menschenartigen Geschöpfs zu erkennen. Das Anblaserohr erhält eine Öse zum Anhängen der Pfeife und im Profil ein paar Buckel. Das Ösenloch wird zum Auge und die Buckel bilden Stirn und Nase. Wir haben also zwei Köpfe übereinander wie bei Maskenvermummungen[1] und Dämonen- oder Götzenbildern. Die Pfeife ist aus einem Stück geschnitzt. Die Ausbohrung am Unterteil ist ganz durchgestoßen und darnach durch einen Pfropf verschlossen. Der untere Kopf zeigt eine ungewöhnlich feine Durchbildung: fast scheint ein bestimmter Ausdruck beabsichtigt zu sein, so charakteristisch sehen die herabgezogenen Mundwinkel und die ernst schauenden tiergroßen Augen aus (vgl. in der Abbildung besonders die untere Partie[2]).

Zwei Signalpfeifen von den *Aymara*-Indianern aus der Provinz *La Paz* sind schon fertige Schnabelflöten. Beide besitzen einen kunstvoll eingesetzten Kern, der am Ansatz eine Kernspalte offen läßt, und den in das Rohr eingeschnitzten

---

[1] Vgl. Koch-Grünberg, a. a. O., II, S. 181 „Tanz der Schmetterlinge" und ff., Taf. X.

[2] Herrn Heinrich Hardt bin ich für die Überlassung dieser drei Pfeifen und weiterer noch genannter Stücke (mit H. bezeichnet) zu größtem Dank verpflichtet.

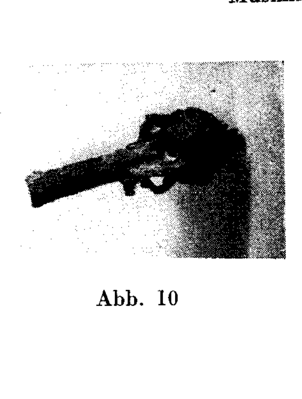
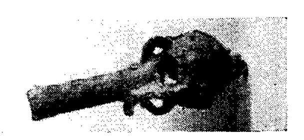


Abb. 10



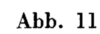


Abb. 11

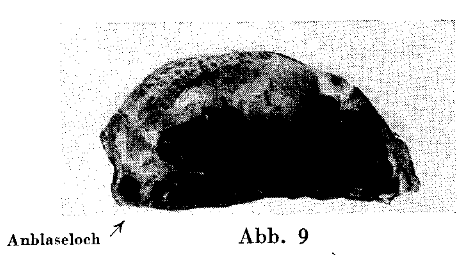


Abb. 9

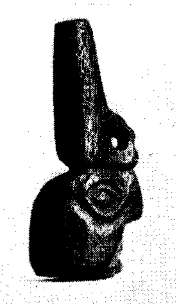
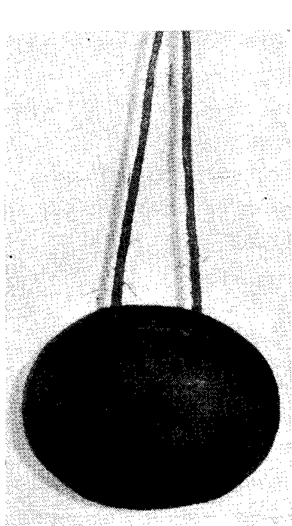


Abb. 12



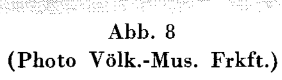


Abb. 8
(Photo Völk.-Mus. Frkft.)

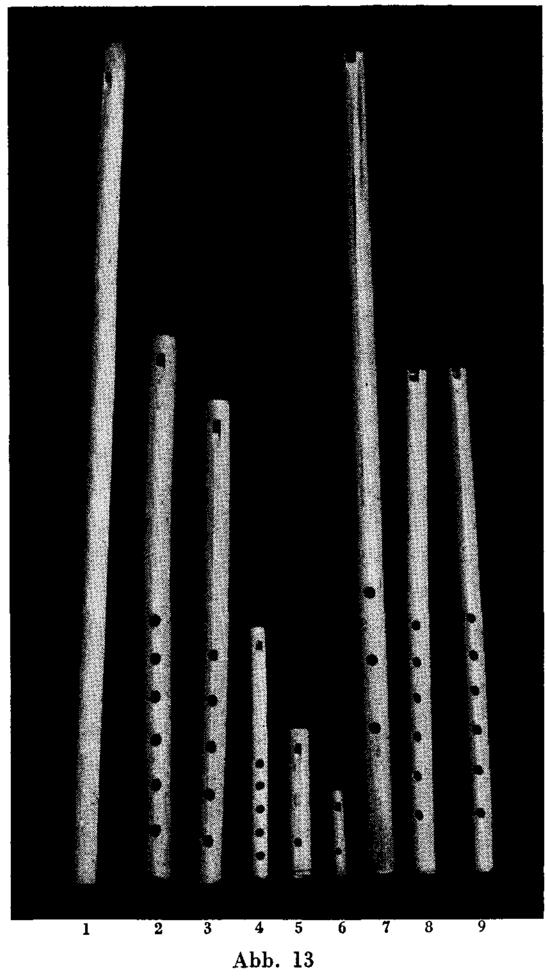


Abb. 13

Aufschnitt. Wie bei unserer Weidenpfeife wird das Rohr einfach abgeschnitten, hier unter Benutzung der Wachstumringe, oben eingekerbt und mit einem Pfropf, der eine Spalte zum Anblasen freiläßt, verschlossen. Aufschnitt und Griffloch werden in gerader Linie untereinander angeordnet. Mit einem Messer wird diese Linie leicht angeritzt, damit beide leicht und genau eingeschnitzt werden können. Die Maße der großen Signalpfeife sind (Abb. 13, 5, M.I.): Länge 14 cm, Durchmesser 2 cm (oben und unten), Aufschnittsloch 0,8 cm, Aufschnitt im ganzen 2 cm, Griffloch 0,8 cm, Entfernung des Aufschnitts — oberster Einschnitt — vom Griffloch — gleichfalls oberer Einschnitt — 9 cm. Die kleine Pfeife mißt (Abb. 13, 6, M.I.): Länge 8 cm, Durchmesser 1,5 cm (oben und unten), Aufschnittsloch 0,6 cm, Aufschnitt im ganzen 1,5 cm, Griffloch 0,6 cm, Entfernung des Aufschnitts — oberster Einschnitt — vom Griffloch — gleichfalls oberer Einschnitt — 4,5 cm.

Durch Öffnen und Schließen des Grifflochs erhält man 2 Töne. Die große Pfeife gibt die Töne 945 und 1156, die kleine 1791 und 2363 Hz. Das sind hohe, weithin gellende Töne, die zu Rufzwecken besonders geeignet sind.

Flöten

Unter den Flöten, die in großer Zahl gesammelt wurden, sind die Knochenflöten die einfachsten. Sie werden aus Schenkelknochen des Hirsches und Jaguars, des Reihers und kleinen Hirsches und von anderen Tieren hergestellt[1]. Sie sind schon in früher Zeit bekannt, denn auch diese Flöten wurden in alten Gräbern gefunden. Man muß unterscheiden zwischen Kerb- und Kernflöten. Bei den Kerbflöten ist am Rand der oberen Öffnung, und zwar an der Grifflochseite, ein kleiner Kerb eingeschnitten, gegen den geblasen wird. Diese einfach und ohne große Kunst ausgebohrten Flöten wurden u. a. in der alten Ruinenstadt *Chan-chan* in der Nähe des heutigen *Trujillo* gefunden. Ganz nach Art der Knochen sind die Instrumente grundverschieden, einmal größer, einmal kleiner, dann mit 2, 3, 4 bis zu 6 Löchern versehen. Die Flöte aus *Chan-chan* (Abb. 14, 1, H.) ist ein wenig geschwungen, am oberen und unteren Ende breiter als im Kanal. Die Maße sind: Länge 20,5 cm, Durchmesser oben: 2,5 cm, unten 1,5 cm, Entfernung des ersten Grifflochs vom oberen Rand 6,9 cm, des untersten Grifflochs vom unteren Rand 6,2 cm, 4 Grifflöcher von 0,7 und 0,8 cm Durchmesser. Die Entfernung der Grifflöcher ist, wie auch auf unserer Abbildung zu sehen ist, verschieden und beträgt 1,7, 1,1 und 1,3 cm (gemessen von einem Grifflochrand unten bis zum nächsten oben). Die eingeschnittene Kerbe ist klein: 0,8 cm lang und 0,5 cm tief[2].

Noch einfacher sieht die Zweilochflöte der *Chimanen* aus dem *Rio Cochiro* (Ostbolivien) aus, die aus einem Knochen (*Os canon*) des Sumpfhirsches zurechtgeschnitten wurde. Der leicht gebogene Knochen ist auf ganz primitive Weise zum Blasen eingerichtet worden: am unteren Ende, wo der Gelenkkopf sitzt, ist ein kleines kreisrundes Loch eingebohrt, außerdem sind 2 Grifflöcher angebracht, wieder kreisrund. Oben ist ein etwas eckig geratener Kerb eingeschnitten. Die Maße der verhältnismäßig kleinen Kerbflöte (Sch.) sind: Länge 12,7 cm, Durch-

---

[1] Koch-Grünberg, a. a. O., I, S. 302ff.

[2] Die Flöte spricht leider nicht mehr an.



1 2 3

Abb. 14

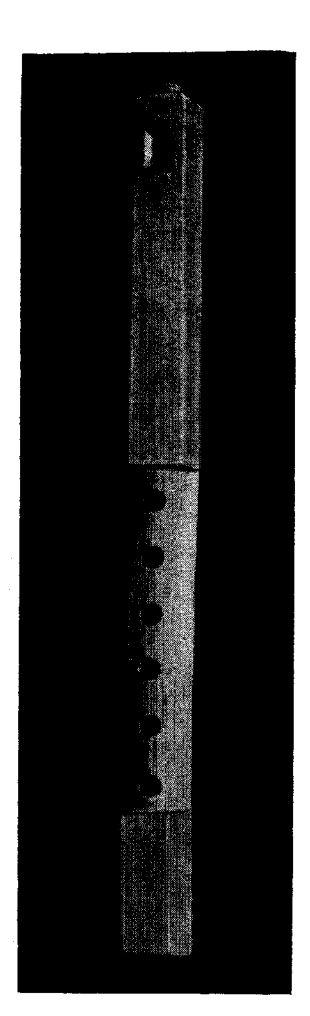


Abb. 15

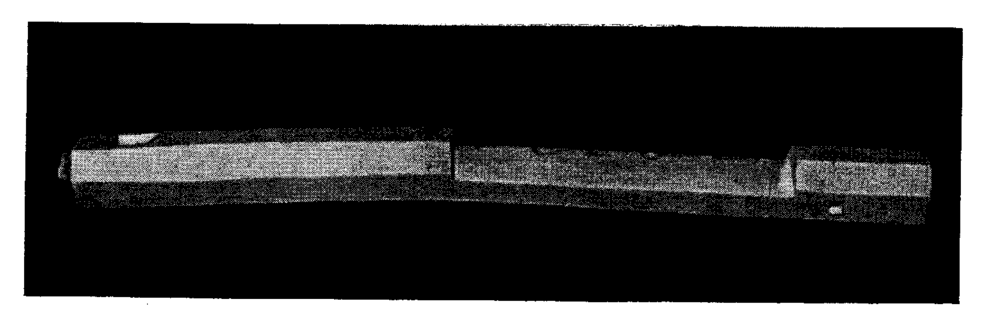


Abb. 16

messer oben 1,5 cm, Kreisloch unten 0,5 cm, Entfernung des ersten Grifflochs vom oberen Rand 6 cm, des unteren Grifflochs vom unteren Rand 3 cm, 2 Grifflöcher von 0,4 cm Durchmesser. Die eingeschnittene Kerbe von dieser Form _/ hat die Maße 0,7 cm lang, 0,4 cm tief. Die Flöte, die noch gut anzublasen ist, gibt 3 Töne, und zwar:

Schwingungszahl	1417		1600		2080
Intervalle in Cents		219		454	

Man hört also einen zu großen Ganzton und eine um einen Viertelton erweiterte große Terz.

Zwei Knochenflöten der *Mojos*-Indianer (*San Franzisco*, Dep. *Beni*, Ostbolivien) sind aus dem Flügelknochen des Reihers (*Mycteria americana*) hergestellt. Das untere, schmalere Knochenende ist ausgehöhlt, das obere mit wildem Wachs so verschmiert, daß eine kleine Kernspalte offen bleibt. Ein viereckiger Aufschnitt und 6 Grifflöcher vervollständigen die Kernflöte (Abb. 14, 2 und 3, M.I. und V.M.). Beide Instrumente sind gleichlang, aber verschieden gebohrt. Deshalb sollen die Maße nebeneinander gestellt sein:

	Exemplar V. M. cm	Exemplar M. I. 3612 cm
Knochenlänge (von der äußersten Spitze gemessen)	34,8	35
Durchmesser oben	3	3,2
Durchmesser des unteren Ausgangsloches	1,1	1
Stärke des Knochens unten	0,2	0,2
Entfernung des Aufschnitts (oben) vom Rand (in der Geraden gemessen)	1,7	1,6
Aufschnitt Breite	0,8	0,7
Aufschnitt Tiefe	0,9	0,9
Entfernung des Aufschnitts (oberster Einschnitt) vom 1. Griffloch (gleichfalls oberer Einschnitt)	13,3	15,8
Durchmesser der Grifflöcher	0,7—0,75	0,4—0,5
Entfernung der Grifflöcher voneinander (gemessen vom untern Rand des ersten bis zum oberen des zweiten)	I–II 1,9 II–III 1,9 III–IV 2,2 IV–V 2,1 V–VI 2,1	I–II 1,5 II–III 2 III–IV 2,3 IV–V 1,9 V–VI 2
Unterende (vom letzten Loch bis zum Rand)	4,6	4,6

Die Instrumente stimmen in der Länge, im Anbringen und Einfügen des Aufschnitts fast genau überein, aber im Einbohren der Löcher, ihrer Größe und Abstände, also im tonlich Entscheidenden weichen sie erheblich voneinander ab. Sie können daher unmöglich übereinstimmen. Die Knochenflöte 3612 ergibt folgende Töne[1]:

[1] Die Flöte V.M. ist zu stark oben verschmiert, so daß sie kaum anspricht. Zur Not läßt sie sich zwingen, doch haben die Töne meines Erachtens dann weniger Beweiskraft.

Schwingungszahl:	I		II		III		IV		V		VI		VII
	533		600		645		700		775		882		964
Intervalle in Cents:		205		125		142		177		224		154	

Es sind wieder zu große Halb- und Ganztöne vorhanden (125, 142, 154, 177 und 205 und 224). Die weiten Schritte liegen zwischen dem 1. und 2. und 5. und 6. Schritt, die kleinen bewegen sich mit mehr oder weniger starker Abweichung um den Dreiviertelton.

Unter den Rohrflöten gibt es schon der Größe nach erhebliche Unterschiede. Eine Kerbflöte der *Quechua* mißt allein 83 cm und erfordert schon recht lange Arme, um das Instrument gut befingern und blasen zu können (Abb. 13, 7, V.M.). Wieder ist mit dem Messer vom Kerbspalt eine gerade Linie gezogen, auf der 3 Grifflöcher genau eingeteilt werden. Seitlich befindet sich für den Kleinfinger noch ein 4. Loch. Die Maße sind bei dieser Flöte besonders interessant, da die Entfernung des 1. Grifflochs vom Aufschnitt ungewöhnlich groß ausgefallen ist: Länge 83 cm, Durchmesser oben 2,7 cm, Ausgangsloch am unteren Knoten 1 cm, Kerbbreite 1 cm, -tiefe 1,1 cm, Entfernung des 1. Grifflochs vom Rand 55,1 cm (!), Durchmesser der Grifflöcher 1 bzw. 1,1 cm, Seitenloch gleichfalls 1,1 cm, Entfernung der Grifflöcher voneinander je 5,5 cm, Unterende (letztes Griffloch bis Rand) 13,5 cm, Entfernung des Seitenlochs vom Rand 7 cm.

Im Maß und Aussehen stimmen zwei Kerbflöten überein, die bei den *Guarani*- und den *Aymara*-Indianern gefunden wurden. Sie sind wieder aus Rohr unter Ausnutzung des Knotens geschnitten und beinahe gleich gearbeitet (Abb. 14, 8. 9).

	V. M. cm	M. I. 3604 cm
Länge	50	50
Durchmesser oben	2,3	2
Ausgangsloch unten	1,1	1
Kerb-Breite	0,9	0,8
„ -Tiefe	1,2	1
Entfernung des ersten Grifflochs vom Rand	25,5	25,2
Durchmesser der Grifflöcher	0,9	0,9
Entfernung der Grifflöcher voneinander	2,6; 2,5; 2,8; 2,8; 2,8	2,7; 2,4; 2,8; 2,8; 3
Unterende (s. oben)	5,3	5,3
Entfernung des hinteren Daumenlochs (vom unteren Einschnitt bis zum unteren Rand)	27,7	28,4

Während die Flöte der Aymara nur noch in der Tiefe gut anspricht, läßt sich auf der anderen (V. M.) die Reihe der Töne angeben und messen. Die Tonverhältnisse sind:

	I		II		III		IV		V		VI
Schwingungszahlen:	313		351		378		415		462		516
Intervalle in Cents:		199		129		162		186		192	

Die Reihe zeigt eine Folge von zu kleinen Ganz- und zu großen Halbtönen, wobei die Erniedrigung bis zum Dreiviertelton (150) und noch weiter bis an den

Halbton (100) heranführt. Wie bei den Knochenflöten ist der Schritt vom 1. zum 2. und 5. zum 6. Ton am größten.

Drei Kernflöten, die wie die vorigen von den *Aymara*, *Guarani* und *Quechua* stammen, sind in der Größe verschieden, auch in der Anordnung der 5 bzw. 6 Grifflöcher. Bei allen ist die mit dem Messer gezogene Linie zur Einteilung der Löcher deutlich erkennbar. Die Maße sind (Abb. 14, 2. 3. 4):

	V. M. 6 Grifflöcher cm	V. M. 5 Grifflöcher cm	M. I. 5 Grifflöcher cm
Länge	54	47,3	24,2
Durchmesser oben	2,7	2,6	1,5
Durchmesser des unteren Ausgangslochs	0,9	1,1	0,7
Entfernung des Aufschnitts vom Rand (vgl. oben)	2	2,2	1,5
Aufschnitt Breite	0,7	0,7	0,5
Aufschnitt Tiefe	1,1	1,1	0,8
Entfernung des Aufschnitts vom 1. Griffloch (vgl. oben)	25,5	25,3	10,8
Durchmesser der Grifflöcher	1,1	1,1	0,8—0,9
Entfernung der Grifflöcher voneinander	I–II 2,5 II–III 2,5 III–IV 2,9 IV–V 3 V–VI 3,1	I–II 3,3 II–III 3,4 III–IV 3,4 IV–V 3,2	I–II 1,3 II–III 1,4 III–IV 1,4 IV–V 1,4
Unterende (vgl. oben)	3,9	3,5	1,8

1. *Quechua*-Flöte, 6 Loch:

	I		II		III		IV		V		VI		VII
Schwingungszahlen:	565		632		677		742		808		908		1002
Intervalle in Cents:		189		119		159		148		202		171	

2. *Guarani*-Flöte, 5 Loch:

	I		II		III		IV		V		VI
Schwingungszahlen:	327		372		409		466		521		606
Intervalle in Cents:		223		165		226		189		262	

3. *Aymara*-Flöte, 5 Loch:

	I		II		III		IV		V		VI
Schwingungszahlen:	626		710		787		888		1020		1167
Intervalle in Cents:		218		179		208		240,4		234,8	

Die Tonschritte bewegen sich wieder zwischen zu großem Halbton, Dreiviertel- und Ganzton. Bei der ersten Flöte liegen die größten Schritte (189 und 202) zwischen 1. und 2. und 5. und 6. Ton, bei der Fünflochflöte haben 1:2, 3:4 und 5:6 die zu großen Ganztöne und bei der letzten gehen 4:5 und 5:6 noch über 1:2 hinaus. Überall sind zu große Halbtöne (119), Dreivierteltöne (148, 159, 171, 165) und Ganztöne, bald zu kleine (189, 179), bald zu große bis zum Fünfviertelton (202, 223, 234, 240—262) zu hören.

Mit besonderer Sorgfalt ist eine Kernflöte der *Quechua*-Indianer (bei *Cotagaita* in Südbolivien) aus Holz geschnitzt. Sie ist in jeder Beziehung ungewöhnlich: die Form zeigt oben und unten eine Fünfkantelung, in die die Partie der Grifflöcher halbkreisförmig eingeschnitten ist. Hinten, an der dem Spieler abgewandten Seite gehen die flächigen Teile allmählich in Abrundungen über (vgl. Abb. 15 und 16, M.I.). Der eingesetzte Kern hat eine besondere Anblasevorrichtung erhalten, gleichsam eine Mundstütze, da sonst das außerordentlich dicke Rohr kaum anzublasen ist. Seitlich ist, wie auf der Abbildung zu sehen, ein eckiges Loch angebracht, das allerdings die Tonhöhe nicht beeinflußt, da es sich stark nach innen verjüngt. Die Maße der Flöte sind in jeder Beziehung ungewöhnlich: Länge 55,5 cm, Ansatzrohr 1,4 cm hoch, Durchmesser oben 5,3 cm, unten 5 cm, Wandstärke unten 1,5 cm, Durchmesser des unteren Ausgangslochs 2 cm, Entfernung des Aufschnitts vom Rand 2,4 cm, Aufschnittbreite 1,8 cm, -tiefe 3 cm, Entfernung des Aufschnitts vom 1. Griffloch 26,5 cm, obere Kantelung 25 cm, untere Kantelung 8,5 cm, Durchmesser der Grifflöcher 1,4 cm, Entfernung der Grifflöcher voneinander 2,4 cm, Seitenloch 0,9 × 1 cm.

Die Flöte bringt folgende Töne:

	I		II		III		IV		V		VI		VII
Schwingungszahlen:	272		320		345		376		404		454		494
Intervalle in Cents:		282		138		149		125		202		150	

Auch hier haben Stufe 1:2 und 5:6 wie bei den übrigen Flöten die größten Tonschritte (Ganzton und fast Kleinterz). Der Dreivierteltton ist verschiedentlich durch 150, 149, 125 und 138 gegeben. Das Instrument spricht leicht an und überbläst bequem.

Von den *Guarani* stammt eine lange Kernflöte, die 83 cm mißt! Sie hat am oberen Ende zur Mundstütze ein kleines 1 cm langes Einsatzstück und verlegt den Aufschnitt an die den Grifflöchern entgegengesetzte Seite. Der Aufschnitt ist sehr klein, 0,7 × 0,9 und noch winziger ist die Kernspalte, die nur 1—1,5 mm mißt. Vielleicht handelt es sich um eine Nasenflöte (Abb. 13, 1, V.M.)[1].

Noch merkwürdiger ist die „Rohrflöte", die bei den *Aymara*-Indianern (Prov. *Carangas* im bolivischen Hochland) gefunden wurde. Sie besitzt oben und unten an beiden Seiten ziemlich rohe Einschnitte, die aber fest verstopft sind. Grifflöcher sind nicht zu sehen. In dem Rohr, das an der einen Seite durch den Knoten, an der anderen durch Einlagen verstopft ist, befindet sich offenbar ein Schrotkorn oder Stein, so daß das Instrument bei jeder Bewegung klappert. Möglich, daß es ursprünglich als Flöte benutzt wurde, denn es läßt sich zur Not bei Wegnahme der Einlagen und Verschließen eines Lochs anblasen. In seinem jetzigen Zustand ist es eine stockartige Klapper, die bei Tanzzeremonien wegen ihrer leichten Handhabung zu gebrauchen ist[2].

---

[1] Bläst man die Flöte mit der Nase an, so erhält man die Reihe der Obertöne bei geschlossenen Grifflöchern in feinsten Klangschattierungen. Auch sonst spricht das Instrument — so geblasen — gut an.

[2] Ein ähnliches, beinahe gleiches Instrument sah ich im Münchener Volkskunde-Museum

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß alle Flöten die größten Tonschritte zwischen dem 1. und 2. und 5. und 6. Ton aufweisen. Nur die Fünflochflöten zeigen daneben noch große Stufen zwischen 3, 4 und 5. Die Tongrößen variieren zwischen Halbton und Fünfviertelton. Der zu große Halbton (119, 125) tritt hinter dem Dreiviertelton, der am häufigsten ist, stark zurück. Dieser schwankt um 142, 150, 162—165 Cent. Der Ganzton wird gern größer genommen (202, 205, 208, 219, 224). Der Dreiviertelton begegnet mit 240 und 262 Cent. Darüber hinaus kommen größere Schritte nur dreimal vor, einmal 262, dann 282 und schließlich bei der Zweiloch-Knochenflöte der Sprung in die zu weite Großterz (454). Die Maße sind bei den Flöten grundverschieden. Längen von 12—83 cm wurden gemessen. Auch die Grifflöcher wechseln dementsprechend; sie sind 0,4, 0,7, 1,1, 1,4 cm groß im Durchmesser und werden vielfach in möglichst gleichen Abständen eingebohrt (vgl. weiter unten). Allerdings gibt es auch da große Unterschiede wie bei den Knochenflöten. Die Tonschritte 1—2 und 5—6 werden gern groß genommen und im übrigen werden zu weite Halb- und Ganz- sowie Dreivierteltöne gebraucht. Ihre Auswahl wechselt mit Form und Ausarbeitung der Flöten.

(Schluß im nächsten Heft)

(Abtlg. Peru, nicht signiert). Hier handelt es sich offenbar um ein Werkzeug zum Flechten oder Nähen. Vielleicht hat auch unsere „Rohrflöte“ nichts weiter mit Musik zu tun.

Mitteilungen

Staatliches Institut für deutsche Musikforschung

Im Oktober ds. Js. erscheint der zweite Jahrgang der „Reichsdenkmale deutscher Musik" (1936/37) mit folgenden vier Bänden:

Bd. 4 Das Glogauer Liederbuch, Erster Teil: Deutsche Lieder und Spielstücke, hrsg. von Heribert Ringmann, Textrevision von Joseph Klapper (Bärenreiter-Verlag, Kassel);

Bd. 5 Ludwig Senfl, Sieben Messen zu vier bis sechs Stimmen, hrsg. von Edwin Löhrer und Otto Ursprung (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig);

Bd, 6 Georg Philipp Telemann, Pimpinone, hrsg. von Theodor Wilhelm Werner (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz);

Bd. 7 Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke, nach Aufzeichnungen deutscher Hoftrompeter des 16./17. Jahrhunderts hrsg. von Georg Schünemann (Bärenreiter-Verlag, Kassel).

Mit Band 5 beginnt die lange entbehrte Ausgabe der Werke Ludwig Senfls, die vom Staatlichen Institut und der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft gemeinsam veranstaltet wird. Näheres hierüber bringt ein demnächst erscheinender Prospekt.

Anfang Oktober erscheint der erste Halbjahresband der „Bibliographie des Musikschrifttums" (Januar bis Juni 1936), im Auftrage des Instituts herausgegeben von Kurt Taut. Über die Bezugsbedingungen unterrichtet ein Werbeblatt, das diesem Heft beiliegt.

Das Institut veranstaltet vom 4.—9. Oktober im Musikheim Frankfurt (Oder) eine Arbeitswoche zunächst für jüngere Fachgenossen und den wissenschaftlichen Nachwuchs. Das Lager, an dem auch Vertreter des Musiklebens und seiner Organisationen, der Musikerziehung und Studentenschaft teilnehmen, soll Richtlinien für die künftige Arbeit vermitteln und den Zusammenhalt der Musikwissenschaftler in allen Berufen fördern.

Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft

Ortsgruppe Berlin

Im April veranstaltete Prof. Georg Schünemann eine Führung durch die Ausstellung „Das deutsche Volkslied" in der Staatsbibliothek. Die ausgelegten Handschriften und Drucke, die von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart führten, wurden eingehend besichtigt und die ausgestellten Volksinstrumente von dem Vortragenden vorgespielt. Frl. Els. Wichmann (Gesang) und Paul Neemann (Knickhalslaute) brachten danach Volkslieder zum Vortrag, die zum Teil nach den ausliegenden Tabulaturen gespielt wurden.

Im Juni war die Ortsgruppe Gast bei einem Konzert des Collegium musicum der Universität, das unter Leitung von Prof. Arnold Schering und Helmuth Osthoff Werke von Mozart wirkungsvoll aufführte. Prof. Krummeich von der Universität Pennsylvania in Philadelphia sprach über das „Musikalisch-Schöne". Die Grundgedanken seines Vortrags seien hier einer von ihm selbst zur Verfügung gestellten Darlegung seiner Gedankengänge entnommen: „Da das Schöne keine Eigenschaft eines Gegenstandes ist, muß es im Beobachter liegen; es ist eine emotionale Reaktion, also ein zeitliches Gebilde. Und da das sogenannte Fühlen nichts anderes ist als ein synthetisches Denken, welches die zeitlichen Gebilde baut und zum Stoff hat, so definiere ich das Schöne: *Das Schöne ist der Substanz nach der Geist in seiner Einfachheit, der Form nach ein Denkprodukt, in welchem der Mensch sich in einem eindimensionalen Gebilde anschaut, versteht und genießt.* — Ebenso ist es bei der reinen Musik. Wer eine Melodie synthetisch auffassen kann, der kann sie auch verstehen; wer sie genießt, hat noch ein Übriges: er findet sie schön. — Es scheint also, daß im

Musikalisch-Schönen sich zwei Reaktionen, die Melodie und das Schöne, zu einer neuen Einheit verschmelzen und daß sich diese Einheit als die schöne Melodie offenbart. Es verstärkt sich daher die Vermutung, daß die reine Musik und das Schöne im Grunde identisch sind. — Läge das Schöne im logischen Verstehen einer begrifflichen Phase, so gäbe es kein Schönes in den Raumkünsten. Läge es im Raumbild, so gäbe es in der reinen Musik nichts Schönes, da sie doch reine Zeitkunst ist. Liegt das Schöne aber in dem Gefühlsstrom, also in der zeitlichen Phase der Idee, so liegt es in der Einfachheit, d. h. im Tiefinnersten des Geistes, von wo aus das Raumbildliche sowohl wie das Begriffliche bestrahlt werden. So ist das Schöne das Schauen der Idee in ihrer zeitlichen Gestalt, und so ist die Musik die tonale Projektion der Idee in ihrer zeitlichen Gestalt. — Das Schöne in der Natur, in den Raumkünsten sowohl wie in der Poesie (wegen ihrer raumbildlichen Phase) ist eine zeitliche Reaktion, die durch die Betrachtung eines Raumbildes ausgelöst wird, in der Musik aber ist das Schöne eine emotionale Reaktion, also ein Zeitliches, das verursacht wird durch die Betrachtung eines Zeitbildes. Also ist das Musikalisch-Schöne etwas Einfacheres, Unmittelbareres und Reineres, weil hier nicht zwei verschiedenartige Gebilde (Raumbild und Zeitbild) sich nebenordnen, sondern zwei gleichartige, d. h. zwei zeitliche Gebilde sich decken." G. Sch.

*

Das Wissenschaftliche Institut der Elsaß-Lothringer im Reich an der Universität Frankfurt stellt für den Obernesser-Preis folgende Aufgabe: *Das deutsche Volkslied in Lothringen. Musikalische Studien zu den „Verklingenden Weisen"*. Auf Grund des in L. Pincks Sammlung und den Schallplatten des Instituts für Lautforschung niedergelegten Materials sind die lothringischen Volkslieder nach Melodietypen zu ordnen, innerhalb der Typen ist die unerschöpfliche Wandlungsfähigkeit des musikalischen Grundstoffs klarzulegen und zu begründen.

An der Lösung des Preisausschreibens können sich ältere Studierende und Akademiker aus allen deutschen Sprachgebieten beteiligen. Die Arbeit ist, in gutem Deutsch geschrieben, mit einem Kennwort versehen bis zum 15. März 1938 an das Institut (Frankfurt a. M., Bockenheimer Landstraße 127) einzusenden. Name und Anschrift des Verfassers sind in einem mit dem Kennwort versehenen geschlossenen Umschlag anzugeben. Der Preis beträgt RM. 300.—.

*

Der ordentliche Professor der Musikwissenschaft an der Universität Frankfurt a. M. Dr. Josef Müller-Blattau ist zum Universitätsmusikdirektor daselbst ernannt worden.

Dr. Lucie Balmer hat sich an der Universität Bern für Musikwissenschaft habilitiert.

Dr. Otto zur Nedden erhielt einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft und Dramaturgie an der Universität Jena.

Dr. Hans Joachim Therstappen wurde mit der Leitung des Musikinstituts an der Universität Hamburg betraut.

Leitung: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts
für deutsche Musikforschung
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Jahrgang 18 der Zeitschrift für Musikwissenschaft

1. Jahrgang 1936 Heft 4

Ein schlesisches Cantional aus dem 15. Jahrhundert

Von Arnold Schmitz, Breslau

Im Breslauer Diözesanarchiv befindet sich unter der Signatur Hs. 58 eine spätmittelalterliche Handschrift, deren Inhalt, lateinische und deutsche Gesänge, entschieden mehr als bisher das Interesse der hymnologischen, musikgeschichtlichen, germanistischen und nicht zuletzt der volkskundlichen Forschung verdient.

Die Pergament-Handschrift hat das Format 21,5 × 15,5 cm. Der dunkelbraune Einband besteht aus lederüberzogenem Holzdeckel, ist stark wurmstichig, der Rückdeckel zu einem Drittel abgebrochen, die Handschrift überhaupt in ihrem letzten Teil stark beschädigt und stellenweise durch die Tinte zerfressen. Auf der Vorderseite des Vordeckels sind in einem sonst nicht mehr erkennbaren Wappen die Buchstaben A S gut lesbar. Die Rückseite des Vordeckels trägt eine farbige Darstellung der Anna Selbdritt.

Die zeitliche und örtliche Herkunft ergibt sich aus der Eintragung fol. 54^{r}: „Anno domini 1474 finitum in novo foro" und aus der Eintragung des Jahreszahl 1484 auf fol. 102^{v}. Der Kodex stammt also aus der schlesischen Kreisstadt Neumarkt bei Breslau; mit ihr ist in der Geschichte der Namen des Kanzlers Karls IV. Johann von Neumarkt verbunden. Spätestens im 17. Jahrhundert kam der Kodex nach Breslau[1].

Die Handschrift ist aus mehreren Teilen zusammengebunden. Teil I (fol. 2^{r}—83^{v}) enthält hauptsächlich accentische Stücke: die 4 Passionen der Karwoche, zweimal den Liber generationis, eine Litanei für die Fastenzeit, daneben aber auch einige concentische Stücke, vornehmlich Marien-Gesänge. Darauf folgt ein kurzer Zwischenteil (fol. 86^{r}—98^{v}) mit Invitatorien („Venite exultemus domino"). Teil II (fol. 99^{r}—209^{r}), dem ein Inhaltsverzeichnis auf fol. 84^{r}—85^{r} voraufgeht, umfaßt hauptsächlich Marien-Antiphonen und -Cantiones, dazwischen sind einige Weihnachts- und Fronleichnamsgesänge, der ambrosianische Lobgesang, vier Lamentationen, Gesänge zu allen und besonderen Heiligen (Johannes der Täufer, Paulus, Martinus, Hedwig) und die Lektionstöne zu Epistel und Evangelium „secundum

[1] Nach einer Notiz auf fol. 1^{r} war der Besitzer 1625 ein Breslauer Domvikar.

chorum wratislaviensem" eingestreut; Schluß: ein Graduale de domina fol. 205v—209r. Teil III (fol. 210r—219v) besteht aus einer Lage, der mindestens 1 Vorder- und Rückblatt fehlt; Inhalt: Stücke des Ordinarium missae. Teil IV bringt zunächst wieder Lamentationen (fol. 220r—243v), wird dann durch Gesänge auf den hl. Fabian unterbrochen (fol. 244—246 eingeklebt) und schließt mit lateinischen und deutschen Passionsgesängen. Teil V enthält in der Hauptsache wiederum Stücke des Ordinarium missae, daneben auch die Propriumsgesänge zur Trinitatis-Messe und die Totenmesse.

Mit Ausnahme eines Fragments aus einem mensuralen Patrem (fol. 210r), eines organalen Liber generationis (fol. 57v) und einer 2 st. als Cantus fractus notierten Marien-Cantio („Deitatis fragrans stella" fol. 110v) sind alle Gesänge einstimmig. Die Notenschrift (5-Linien-System) ist die spätgotische Choralschrift, zum Teil auch der Cantus fractus; bei einigen Stücken erreicht die Zwischennotation die volle Deutlichkeit der mensuralen Notation (z. B. fol. 259r). Im Schriftcharakter der Noten und des Textes ist eine Schriftart vorherrschend; eine 2. Schriftart kann man z. B. auf fol. 220—231v, eine 3. bei den Fabian-Gesängen (fol. 244—246) annehmen, jedoch sind die Unterschiede zwischen diesen Arten nur schwach. Es ergibt sich nicht zwingend, daß verschiedene Schreiber am Werke waren. Sicher ist jedenfalls die zeitliche Einheitlichkeit des Schriftbildes, das ja durch den ausdrücklichen Hinweis auf die Jahreszahlen 1474 und 1484 hinreichend datiert ist.

Seinem Inhalt nach war der Kodex für kirchliche Zwecke bestimmt, und zwar sowohl für die Feier der Messe wie auch für die Nebengottesdienste: Vesper, Complet, Offizium der Karwoche, Prozessionen, volkstümliche Andachten. Die Anordnung der Gesänge ist offensichtlich keine streng liturgische, sondern eine rein behelfsmäßige. Schon im Hinblick darauf, besonders aber wegen der Bedeutung der Cantionen und der cantionenähnlichen Gebilde, die hier üppig wuchern, erscheint mir die Bezeichnung Cantional begründet. Man kann sich den Kodex am besten vorstellen als Gebrauchs- und Instruktionsbuch eines Kantors oder Succentors, der mit dem Schülerchor in der Stadtpfarrkirche von Neumarkt zum Gottesdienst gesungen hat. Es war während des Mittelalters in Schlesien allgemein üblich, daß bald nach der Gründung deutscher Städte mit den Pfarrkirchen Lateinschulen verbunden wurden[1], und daß man die Schüler für den gottesdienstlichen Gesang in der Pfarrkirche heranzog[2]. Die Existenz einer solchen Schule (Trivialschule) in Neumarkt ist schon aus dem 13. Jahrhundert urkundlich belegt[3]; die Verpflichtung zur gesanglichen Mitwirkung beim Pfarrgottesdienst ergibt sich gerade für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts aus mehreren Notizen zur Neumarkter Stadtgeschichte[4].

---

1 W. Schulte, Zur Geschichte des mittelalterlichen Schulwesens in Breslau in „Breslauer Studien", Festschrift des Vereins für Geschichte und Altertum Schlesiens, Breslau 1901, S. 79/80.

2 W. Schulte, Die Entstehung der Parochialverfassung und des höheren Schulwesens Schlesiens im Mittelalter, ebda S. 399/400.

3 Ebda S. 402.

4 Vgl. P. Kindler, Geschichte der Stadt Neumarkt, Bd. 1, 2. Aufl. 193?, S. 56/57 (Rektor, zugleich Altarist, dotiert hauptsächlich von der Kirche; Verbindung zwischen Rektorat und Organistenstelle; geistlicher Kantor als Lehrer der Mittelklasse); S. 106 (1461 fließen dem Rektor die Einkünfte des Annaaltars in der Pfarrkirche zu — man beachte in bezug darauf das Titelbild unseres Kodex —); S. 197 (besondere kirchliche und kirchenmusikalische Verpflichtungen des Rektors als Altaristen bei den Messen de Corpore Christi, sakramentalen Prozessionen, der Messe de Beata Maria im Advent für die Corpus Christi-Bruderschaft unter Orgelbegleitung); S. 108 (1476 Erwähnung eines

Im besonderen wird unsere Annahme über den Gebrauch des Cantionals durch Anweisungen, die im Kodex selbst enthalten sind, gestützt. Bei den Passionsgesängen, die fol. 257v mit den Worten beginnen „Kyrie leyson, Jhesu criste qui passurus advenisti propter nos" und die als Wechselgesänge zwischen Chor und Solisten angelegt sind, finden wir die Anweisungen: Pueri canunt, Unus Seniorum, Deinde alter, Iterum alter, Chorus, Tres pueri cantant.

Aus der Annahme, daß die Sänger des Neumarkter Cantionals[1] in erster Linie Schüler der Latein-(Trivial-)Schule waren, erklärt sich das Vorkommen mancher Gesänge mit humanistisch gefärbtem oder konduktusartigem Text. So beginnt etwa ein Marien-Antiphon (fol. 198r) mit den Worten „Eya pixis apotece". Dagegen fällt die Benennung des Erzengels Gabriel als Paranymphus zu Beginn eines Allelujaverses kaum auf. In dem Text „Audi tellus" (fol. 99v) werden Caesar, Plato, Virgil, Hector, Samson, Boethius, Salomon, Helena und Paris, Achilles, Alexander, Aristoteles, Avicenna und Averroes als Beispiele dafür zitiert, wie eitel und vergänglich der Welt Zierde und Ruhm ist. Hier sowohl wie bei der nichtliturgischen, moralisierenden Lamentation „Ach homo perpende fragilis" (fol. 119r) könnte man an eine Aufführung in Schulräumen denken[2], unbedingt zwingend ist jedoch die Annahme, daß solche Stücke nur außerhalb der Kirche aufgeführt worden seien, nicht[3]. In solchen humanistisch gefärbten und konduktusartigen Texten können zum Teil Beziehungen zu Prager Humanistenkreisen in Frage kommen[4]; bei einem beträchtlichen Teil der lateinischen Cantiones sind Beziehungen zu den Cantiones bohemicae zweifellos vorhanden. Dabei ist zu beachten, daß die Quellen zu den Cantiones bohemicae tschechische und deutsche sind.

Die Hauptbedeutung des N. C. liegt jedoch nicht in den mehr oder weniger stark hervortretenden humanistischen Zügen, sondern in dem Vermittlungsprozeß zwischen Musica ecclesiastica und Musica vulgaris[5], der für die deutsche Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts so überaus wichtig[6] und in unserer Quelle auf mancherlei Weise erkennbar ist. Dieser Prozeß entspricht der Wahl und Betonung einer ganz bestimmten Andachtsrichtung: alles gruppiert sich um die Verehrung der Menschheit Christi — Advent, Geburt, Leiden, Corpus Christi[7] — und der Gottesmutter.

Kantors Matthias, 1490 Entscheid des Bischofs, daß der Rektor oder sein Succentor das Hochamt bis zum Segen mit Gesang begleiten müsse).

[1] Ich kürze im folgenden N. C. ab.

[2] Vgl. O. Ursprung, Kath. Kirchenmusik (in: Bückens Handbuch der MW), S. 143.

[3] Das „Audi tellus" wird noch etwa 100 Jahre später von Gallus für die Zeit zwischen Septuagesima und Karwoche komponiert, vgl. D. T. Ö. XII, 1, Nr. LXVI.

[4] Vgl. K. Burdach im „Centralblatt für Bibliothekswesen", 8. Jahrg. (1891), S. 468ff.; J. Klapper, Schriften Johanns von Neumarkt in K. Burdachs „Vom Mittelalter zur Reformation", Bd. 6, Berlin 1935.

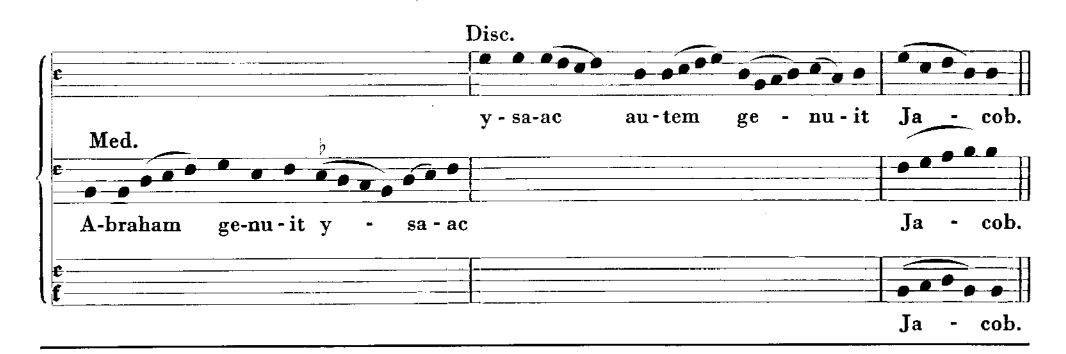
[5] Man vergegenwärtige sich die Bedeutung, die diese beiden Begriffe in ihrem Gegensatz für die Wesenserkenntnis des altprotestantischen Chorals haben. W. Gurlitt hat hier die klarste Formulierung gegeben, vgl. Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst, 1926, S. 20.

[6] Spezifisch schlesische Fragen, zu denen das N. C. ebenfalls reichlich Anlaß gibt, werden an anderer Stelle behandelt.

[7] Kindler, a. a. O., 108ff. unterstreicht die Bedeutung der Corpus Christi-Verehrung (Andachten,

Die Gattung, zu der der Liber generationis fol. 57v gehört, scheint bereits ein Stadium in diesem Vermittlungsprozeß anzukündigen. In der Anlage steht diese Lektion vier bekannten Beispielen nahe: der Genealogie aus dem Cod. Vatican. pal. 457 fol. 1r (einst Heidelberger Hs. des 14. Jahrhunderts)[1], dem Evangelium Luk. 19, 1—10 und dem konformen Luk. 11, 27—28 aus der Handschrift Engelberg 314 (um 1372)[2], dem Evangelium Luk. 10, 38—42 aus dem Notizbuch des schlesischen Franziskanermönchs Nikolaus v. Cosel (zwischen 1416 und 1421) in Hs. I Qu 466 der Breslauer Staatsbibliothek[3]. Mit dem Heidelberger Stück hat der Neumarkter Liber generationis den Lektionston und die organale Behandlung der Einleitung von „Dominus vobiscum" bis „Secundum matheum" gemeinsam. Den beiden Engelberger und dem Breslauer Beispiel ähnelt der dreifach aufgeteilte Lektionston in den einstimmigen Partien und die dreistimmige organale Ausgestaltung der Schlußglieder im eigentlichen Evangeliumstext. Ausdrücklich fordert Neumarkt bei den einstimmigen Partien die Ablösung des Vortrags durch die in den organalen Partien zusammengehenden Stimmen Tenor, medium, discantus[4].





Prozessionen, Bruderschaftsmessen, Fronleichnamsfest) für Neumarkt im 15. Jahrhundert ganz besonders.
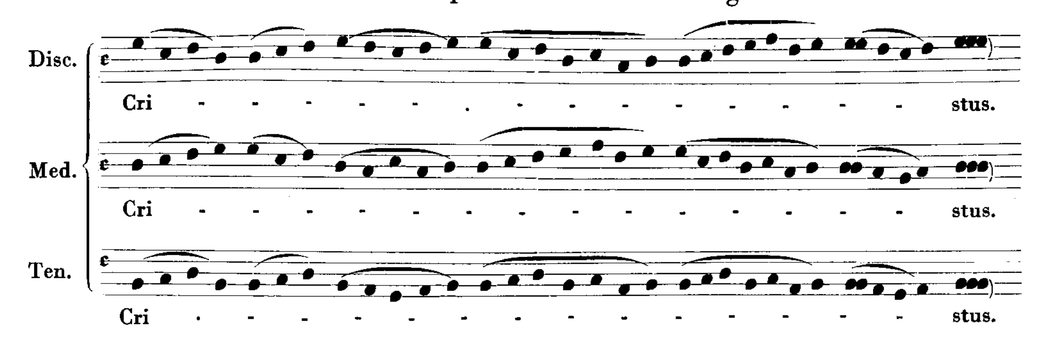
1 Vgl. H. J. Moser, Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums I (1931) S. 10.

2 Vgl. Fr. Ludwig, Km. Jb. 1908, S. 53/54 und J. Handschin, Schweiz. Jb. f. MW III (1928), S. 75/76 und Notenbeilage 9.
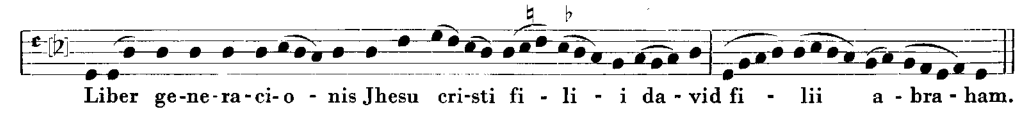
3 J. Wolf, Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit, Nr. 2. Andere Beispiele dieser Gattung erwähnt Ludwig, AMW V, 304[1], 314[1]. Über weitere Vertonungen der Genealogie aus spätmittelalterlichen schlesischen und weiter östlichen Quellen wird demnächst F. Feldmann berichten.

4 Durch diesen Beleg ist Handschins Frage (a. a. O., S. 77, Anm. 1), ob „die 3 Sänger, die bei den Zeilenschlüssen zusammenwirkten, die einstimmigen Partien unisono vortrugen oder ... nach ihrer Stimmlage abwechselten", beantwortet.

Die ganze Lektion ist so angelegt [1]. Der Schluß über den Namen Christus klingt besonders reich aus und rückt das Beispiel damit wiederum in größere Nähe zu Breslau:
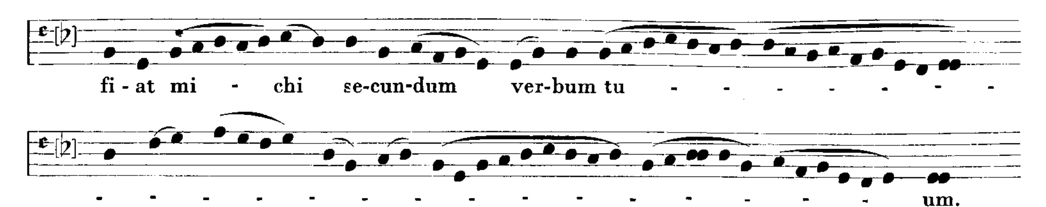


Mag nun einmal die Neumarkter Lectio mehr nach dieser, das andere Mal mehr nach jener Seite neigen, entscheidend ist die Ähnlichkeit dieser Beispiele untereinander. Sie rechtfertigt es, daß wir die Bezeichnung, die das Beispiel aus dem Notizbuch des Coseler Franziskaners trägt: „hoc est pulcrum evangelium“ auf die ganze Gattung übertragen. Die Kernfrage ist nun allerdings: aus welchem Grunde und im Unterschied zu welchen andern Arten von Evangeliumsvertonungen wurde diese Art als „schön“ empfunden und bezeichnet? Zweifellos spielte hier die Wirkung sowohl des organalen Stils wie auch der reicheren Melodik mit ihren zum Teil weit gespannten und schwungvollen Bögen eine Rolle, und zweifellos sprach ein solcher Lektionsvortrag schon im Gegensatz zu dem einfachen gregorianischen Lektionsrezitativ das Kirchenvolk mehr an. Allein es gibt noch eine andere Art von melodisch reich bedachten Lektionen, die sich scharf von dem streng liturgischen, einfachen Lektionsrezitativ abhebt. Zu dieser Art gehört beispielsweise die durchweg einstimmige Fassung des Liber generationis, die im N. C. der eben besprochenen Genealogie unmittelbar voraufgeht (fol. 54^v—57^r):



[1] Mit dem Wechsel ihrer Tonlagen, dem Wechsel der Tubatöne *f*, *c'*, *f'* und mit der Verteilung auf 3 Sänger (Liturgen) erinnern diese Partien sofort an die gregorianische Passion mit den „verteilten Rollen“, von der wir gerade aus Schlesien den bisher wohl ältesten deutschen Beleg in vollständig aufgezeichnetem Notenbild haben (Breslau, Staatsbibl., Hs. I F 459, Zisterzienser-Lektionar, das 1340 der Kirche des Kollegiatstiftes in Glogau geschenkt wurde). Der Ausdruck „mit verteilten Rollen“ ist hier sehr gefährlich. Die Möglichkeit eines ganz ähnlichen Vortrages von Genealogie und Passion zeigt uns, daß die Passion mit dem aufgeteilten Lektionston ohne weitere Zutaten und ohne jene besonderen stimmlichen Charakterisierungsversuche, wie sie Durandus beschreibt, noch nichts mit einer Dramatisierung der Leidensgeschichte zu tun hat (vgl. meinen Aufsatz „Zu Joh. Walters Choralpassion“ in der Festschrift für Theodor Siebs, Breslau 1932). Besonders in Breslau I Qu 466 bleibt die dreifache Aufteilung des Lektionstones in den organalen Partien simultan so gewahrt, wie sie sukzessiv in den einstimmigen Partien erscheint. An Frühbeispielen der Choral-Passion mit mehrstimmigen Turbasätzen, z. B. der Maihinger Passion — die ich nicht ganz so spät datieren möchte wie Ludwig — läßt sich bei aller Starrheit der Turbaformeln das gleiche Verhältnis erweisen. So erscheint die Frühgeschichte dieser Art von Evangelien in der Tat als eine einheitliche. Vgl. Moser, a. a. O., S. 9ff. Den Zusammenhang von Genealogie und Passion betont von einem anderen Gesichtspunkt aus auch Ursprung, a. a. O., S. 141.

Es gehört ferner dazu das Evangelium de beata virgine[1] fol. 194ᵛ—196ᵛ mit dem Schluß:



Gewiß fehlt dieser Art die organale Behandlung der Zeilenschlüsse, aber es ist auch zu beachten, daß diese Beispiele einen anderen tonartlichen Charakter haben[2], nämlich den dorischen, der nach der Tonartencharakteristik der mittelalterlichen Musica ecclesiastica als besonders feierlich (gravis) gilt. Dagegen bewegt sich die oben besprochene Gattung ihrem tonartlichen Charakter nach zwischen Lydisch und Melodisch-Dur und entspricht deshalb mehr einem „usualen“ und volksmäßigen tonalen Empfinden[3]. Es darf vermutet werden, daß dieser Unterschied den Sinn der Bezeichnung pulchrum wesentlich mitbestimmt[4]. Mir scheint auch die Mitverwendung der „primitiven“ organalen Kunst „eine Konzession an das christliche Volk“[5] zu bedeuten und gleichfalls in diesem Sinne „schön“ zu sein. Daß jedenfalls Nicolaus von Cosel, von dem wir die Bezeichnung übernehmen, einen ausgeprägten Sinn und eine besondere Vorliebe für das Volkstümliche hatte, verrät die ganze Anlage seines Notizbuches (Rapularius)[6].

Es fällt übrigens auf, wie stark unter den Pulchra evangelia Lektionen zu Marienfesten vertreten sind. So gehört das Breslauer Beispiel zu Mariä Himmelfahrt, das 2. Engelberger zur Marien-Votivmesse von Lichtmeß bis Ostern und von Pfingsten bis Advent, die Genealogie zu Mariä Geburt, obwohl das nicht ihre

---

[1] Weitere Beispiele bei H. J. Moser, a. a. O., S. 9/10 (Luk. 10, 38—43 zu Mariä Himmelfahrt nach der Berliner Hs. 40580f 20ʳ, österreichisch um 1400) und bei P. Beat Reiser, Laudes festivae, Rom 1932, p. 33, 36 (Weihnachtsevangelien nach ungenannten, aber offenbar ebenfalls spätmittelalterlichen Quellen). Vgl. auch P. Wagner, Greg. Formenlehre S. 257ff.

[2] Es bleibt nie ganz unbedenklich, bei Lektionen von Tonarten zu sprechen (vgl. P. Wagner, Greg. Formenlehre 1921, S. 27, 247), selbst dort, wo ganz offenbar der melodische Gestaltungstrieb dem Strukturprinzip der grammatischen Akzente widerspricht. — Nach Wagner, ebda, S. 251 stammt der feierliche Vortrag der Genealogie aus der monastischen Liturgie. Die Beispiele, die W. angibt (S. 252ff.), haben entweder dorischen oder phrygischen Charakter.

[3] Über den Begriff des „Usualen“ auch im Zusammenhang mit dem volksmäßigen tonalen Empfinden vgl. Ursprung, a. a. O., S. 145. Dort auch Hinweise auf weitere Literatur, besonders auf den Gegensatz zwischen Usus und Scientia in der Einleitung des Traktats von Gobelinus Person. Außerdem Ursprungs Aufsatz in ZMW, Jahrg. 17, 11.

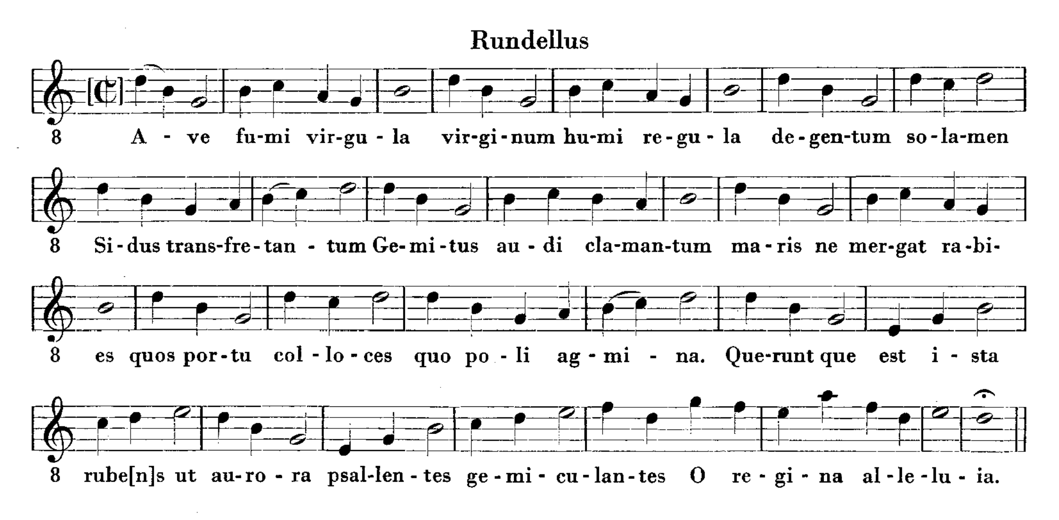
[4] Insofern gehört auch das melismatische Hely, Hely, lama sabactani aus der spätmittelalterlichen Passion — vgl. z. B. P. Wagner, Greg. Formenlehre, S. 249, Hs. B 15, Karlsruhe — zum Pulcrum evangelium.

[5] Ausdruck von P. Wagner in seinem Aufsatz „Zum Organum Crucifixum in carne“ AMW VI, S. 404. — Die häufig von anderen Autoren abgegebene Erklärung, daß die späte Pflege des organalen Stiles auf lokale primitive Musizierverhältnisse oder auf grundsätzliche Ablehnung der damals „modernen“ Tonkunst zurückzuführen sei, befriedigt in keiner Weise.

[6] Über das Leben des Coseler Franziskaners vgl. J. Klapper in Heft 2 „Aus Oberschlesiens Vergangenheit“, Gleiwitz 1922.

einzig mögliche liturgische Stellung ist. Angesichts der Fülle von Marien-Antiphonen, die im N. C. vertreten sind, von denen ein großer Teil weit über das heutige liturgische Maß hinaus Texte aus dem Hohen Lied verwendet und in der musikalischen Form ebenfalls sehr häufig usuale, zugleich aber auch virtuose Züge verrät, könnte man sich nun weiter fragen, ob auch in dieser Gattung und auf dem Gebiet concentischer Formen das Gefühl „schön" eine Rolle spielte und ob wir hier vielleicht eine musikgeschichtliche Parallele zu den in der Kunstgeschichte seit W. Pinders Forschungen bekannten „schönen Madonnen" vor uns haben. Diese Frage verlangt allerdings noch so eingehende Spezialforschungen, daß eine Lösung vorläufig nicht einmal angedeutet werden kann.

Dagegen leuchtet die Mittelstellung, die gewisse Prozessionsgesänge zwischen Musica ecclesiastica und vulgaris einnehmen, unmittelbar ein. Es handelt sich hier vor allem um eine Folge von Gesängen, die im N. C. unter der Rubrik „In festo Assumpcionis Marie. Ad processionem" fol. 115v—118v erscheinen. Die Folge beginnt mit „Vidi formosam ascendentem desuper rivos aquarum", wird fortgesetzt mit „Cum regina glorie cristi genitrix mundo ad celos migraret", einer Paraphrase zu dem Prozessionsgesang „Cum rex gloriae Christus infernum debellaturus intraret", der heute noch im Breslauer Dom in der Zeit zwischen Ostern und Pfingsten bei dem feierlichen Umzug vor Beginn des sonntäglichen Hochamtes unter Vorantragung der Statue des Auferstandenen gesungen wird[1]. Daran schließt sich ein hochinteressantes Stück, das als Rundellus bezeichnete „Ave fumi virgula", notiert als Cantus fractus:



Wenn man sich die Deklamation vergegenwärtigt, kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Text und Melodie nicht ursprünglich zusammengehören. Der Rhythmus ist ausgesprochen tanzmäßig, die Melodie hat den Charakter von Blasmelodik,

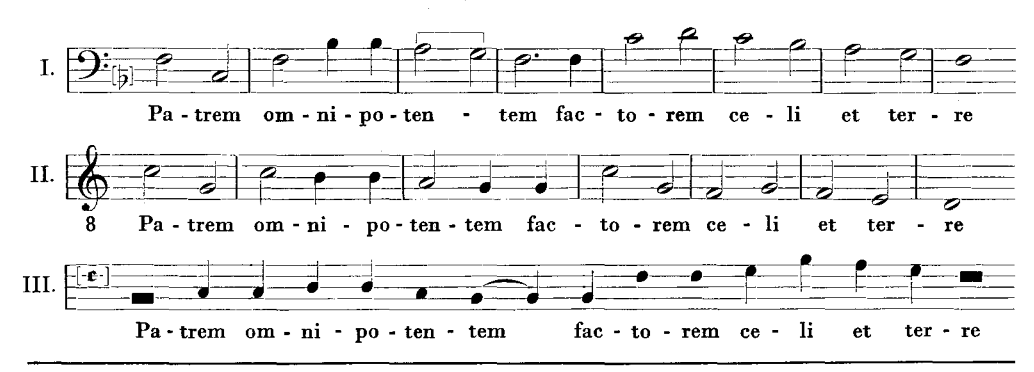
---

[1] Allerdings nicht choraliter, sondern in einer freien Komposition von Filke. Die chorale Fassung des „Cum rex gloriae" findet sich jedoch noch in der Breslauer Ausgabe „Cantus chorales" (1866) S. 333. Sie stimmt weitgehend mit der Neumarkter Paraphrase überein. — Vgl. auch W. Bäumker, Das kathol. deutsche Kirchenlied I, S. 555/56.

gehört also wohl zu jener Gattung, die J. Handschin in seinem Aufsatz „Die Rolle der Nationen in der Musikgeschichte" als für Deutschland besonders bezeichnend kurz beschreibt[1]. Dieses Stück wurde sehr wahrscheinlich nicht im Kirchenraum, sondern während sich die Prozession noch draußen bewegte, musiziert. Es folgt der bekannte Prozessionsgesang „Salve festa dies"[2] und darauf „Ad Introitum Chori" die Marienparodie „Venit angelus" zu dem Prozessionsgesang der Auferstehungsfeier „Sedit angelus", wobei sich auch in der Parodie das „Crucifixum in carne" einstellt[3]. Den Abschluß der ganzen Folge bildet wiederum ein sehr merkwürdiges Stück, das als „Antiphona de beata virgine" ausdrücklich „eyn Gemenge" genannt und willkürlich aus gregorianischen Melodiefragmenten mit ihren dazu gehörigen Textfetzen zusammengesetzt ist; einige dieser Fragmente erkennt man auch heute noch sofort, z. B. das für den germanischen Choraldialekt so beliebte Zitat „Gaudeamus" gleich zu Beginn oder zwei Zeilen später „da tuis fidelibus" aus der Pfingstsequenz „Veni sancte Spiritus". Es liegt also hier offenbar der Fall eines Quodlibets mit gregorianischen Phrasen vor.

So ist denn die Mittelstellung dieser Prozessionsgesänge deutlich bezeichnet: einerseits von der Sphäre der Ecclesiatica her durch Paraphrasierung und Parodierung[4], andererseits von der Sphäre der Vulgaris her durch den Eingriff instrumentaler Tanzmusik und des Quodlibets.

Vulgären Einschlag in Melodik und Rhythmik verrät auch eine dritte Gruppe von Gesängen des N. C. Diese Stücke sind durchweg als Cantus fractus notiert und lassen sich in zwei Untergruppen einteilen: Credomelodien[5] und Marien-Cantiones. Die drei Credomelodien fol. 210v—212r, die sämtlich über den gekürzten Credotext laufen — auf „Passus et sepultus est" bzw. schon „Et homo factus est" folgt sofort „Et vitam venturi seculi. Amen" — sind bekannt. Immerhin mögen hier die Anfänge wiedergegeben werden:



[1] Schweiz. Jb. f. MW V, 1931, S. 38/39 und 392.

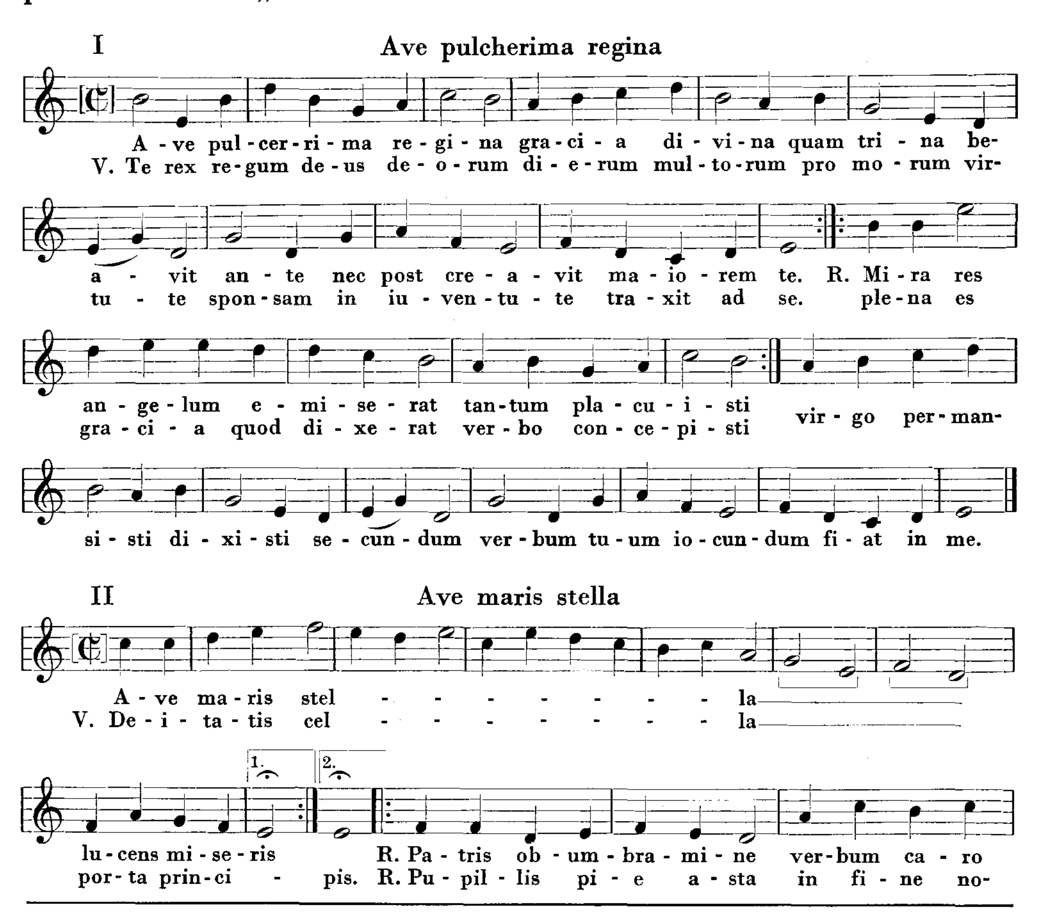
[2] P. Wagner, AMW VI, 4, S. 402. [3] P. Wagner, ebda.

[4] Die spätmittelalterliche Technik der Paraphrasierung, Parodierung und Tropierung gregorianischer Gesänge müßte einmal musikgeschichtlich gründlich untersucht werden. Das N. C. bietet dafür mannigfache Beispiele. Wahrscheinlich ergäben sich bei einer solchen Untersuchung, wenn sie an einem großen Material durchgeführt würde, charakteristische völkische und regionale Unterschiede.

[5] Auch einige Sanctus-, Benedictus- und Agnus-Melodien sind als Cantus fractus notiert, z. B. fol. 274v, 275v.

Nr. I und II kommen u. a. in böhmischen Quellen[1] und im Kodex Zwickau 119[2] vor. Eine der frühesten Quellen für II (Ostinato!) scheint München Cod. lat. 23284 (14.—15. Jahrhundert) zu sein[3]. Nr. III steht auch im Kodex Zwickau 119[4].

Von den Marien-Cantionen sind einige ebenfalls in andern Quellen vertreten, z. B. „Ave pulcherrima (sanctissima) regina“ fol. 106ᵛ, „Ave maris stella“ fol. 108ᵛ, „Salve regina gloriae“ fol. 109ʳ, „Ave Hierarchia“ fol. 188ᵛ[5]. Etwa gegenüber dem Rostocker Liederbuch lautet die Neumarkter Fassung von „Ave pulcherrima“ und „Ave maris stella“[6]:
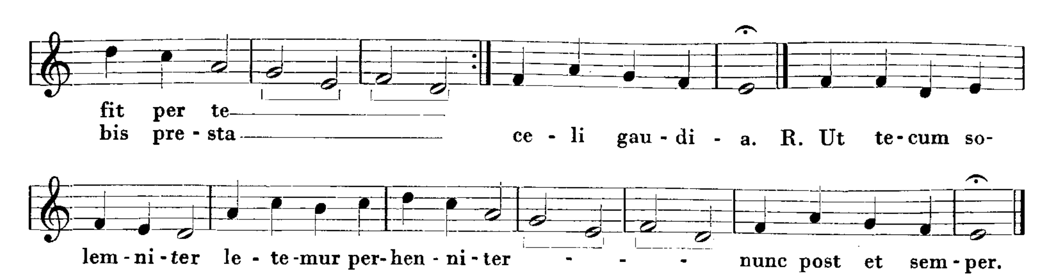


[1] Vgl. Dobroslav Orel, Kancionál Franusův 1505 (Prag 1922), 43.

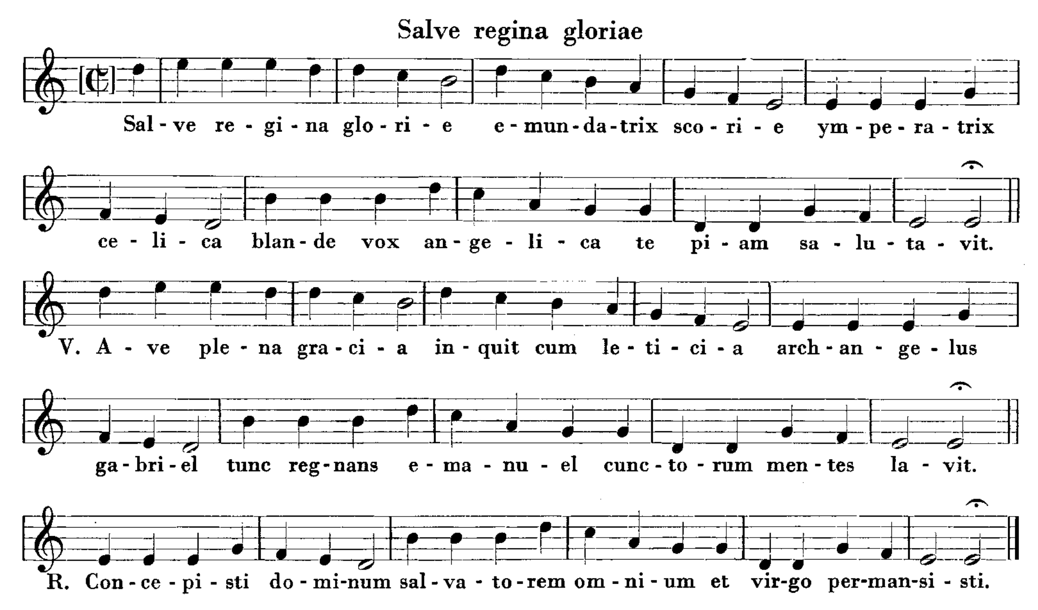
[2] fol. 70ʳᵛ und 77ᵛ. Über die mehrstimmigen Kompositionen dieses Kodex berichtet Heinz Funk in ZMW, 13. Jahrg., S. 558 ff.

[3] Max Sigl, Zur Geschichte des Ordinarium Missae, Heft V der Veröffentl. der Greg. Akademie, 1911, S. 60, Nr. 2. [4] Außerdem in Cod. 546 der St. Galler Stiftsbibl. (vgl. O. Marxer, Zur spätmittelalt. Choralgeschichte St. Gallens, 1908, S. 166).

[5] Ich nenne nur G. M. Dreves, Cantiones bohemicae, S. 189, 49, 87, 93; W. Bäumker, Niederl. geistl. Lieder aus Handschriften des 15. Jahrhunderts (1888), S. 231, Nr. 36 a; D. Orel, Kanc. Fran., S. 62, 76, 59/60; F. Ranke und J. Müller-Blattau, Das Rostocker Liederbuch (1927), S. [17], 209, Nr. 40, 41. Die früheste Quelle für „Ave maris stella“ stammt nach Orel aus dem Ende des 14. Jahrhunderts; 2st. in Hs. Hohenfurt Nr. 42 (1410). [6] Es ist allerdings zu berücksichtigen, daß die Fassung von „Ave maris stella“ im Rost. Ldb. beschädigt und deshalb zweifelhaft bleibt.

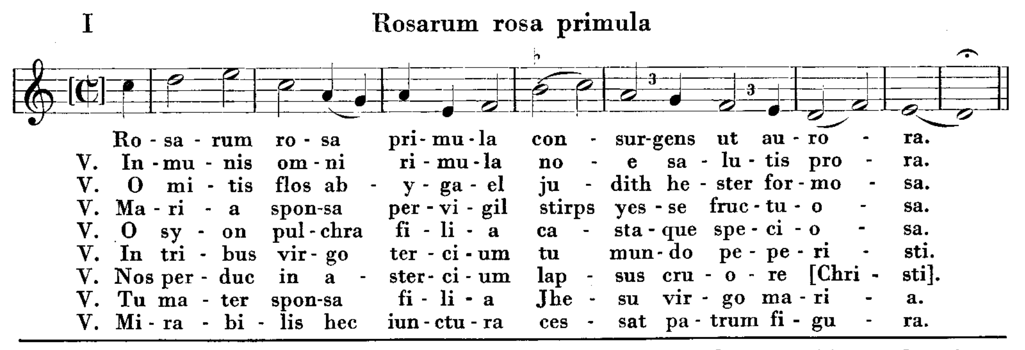


Rhythmisch stehen diese Fassungen böhmischen Quellen nahe, greifen aber stellenweise melodisch etwas weiter aus und sind z. T. spannender gegliedert. „Salve regina gloriae" hat im N. C. folgende Gestalt:
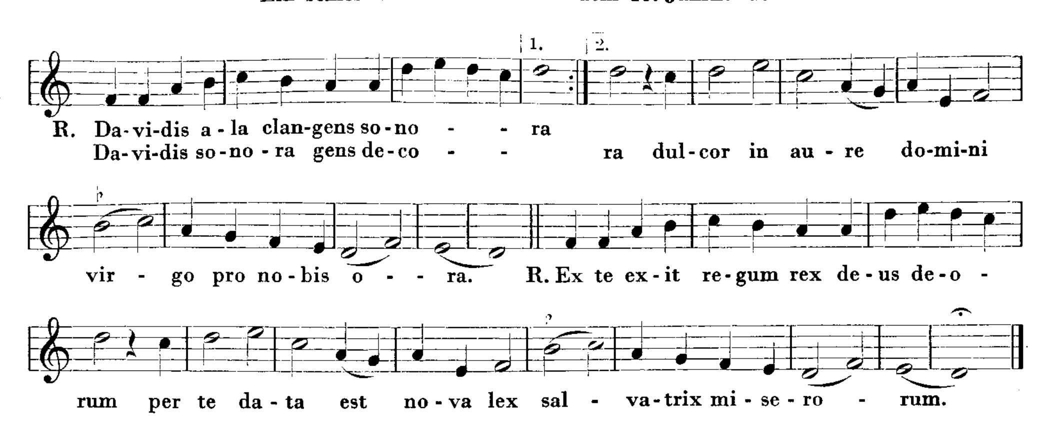


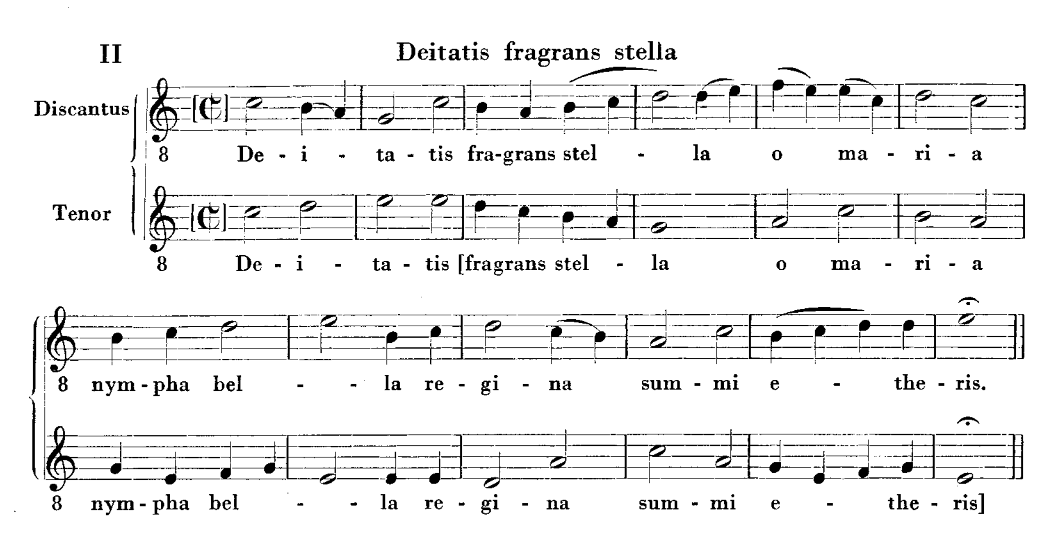
Nicht so häufig dürften zu finden sein: „Rosarum rosa primula" fol. 108r und „Deitatis fragrans stella"[1] fol. 110v; das letztere ist zweistimmig, der Satz aber durchaus nicht „primitiv", nur die vier letzten Takte erscheinen als eine Art Repetitio angeklebt.

I Rosarum rosa primula

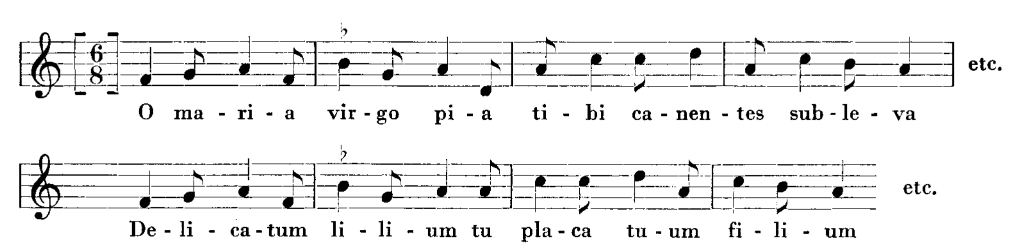


[1] Zu „Deitatis fragrans stella" Chevalier Nr. 25352; als Cantio hier erst 1547 nachgewiesen. Im Index des N. C. steht „flagrans", im Text „fragrans".
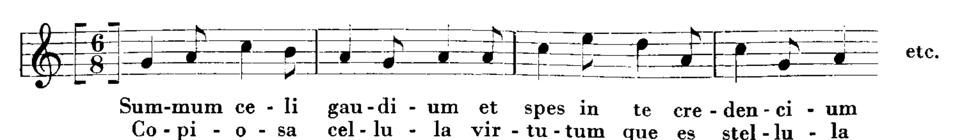




Cantionenähnliche Gebilde kommen im N. C. auch als Einschübe in anderen Formen vor. Auf fol. 101ᵛ beginnt eine „Antiphona de beata virgine bona" mit dem choral notierten Text: „O Regina lux divina"[1]. An diese Strophe schließt sich rhythmisiert an[2]:



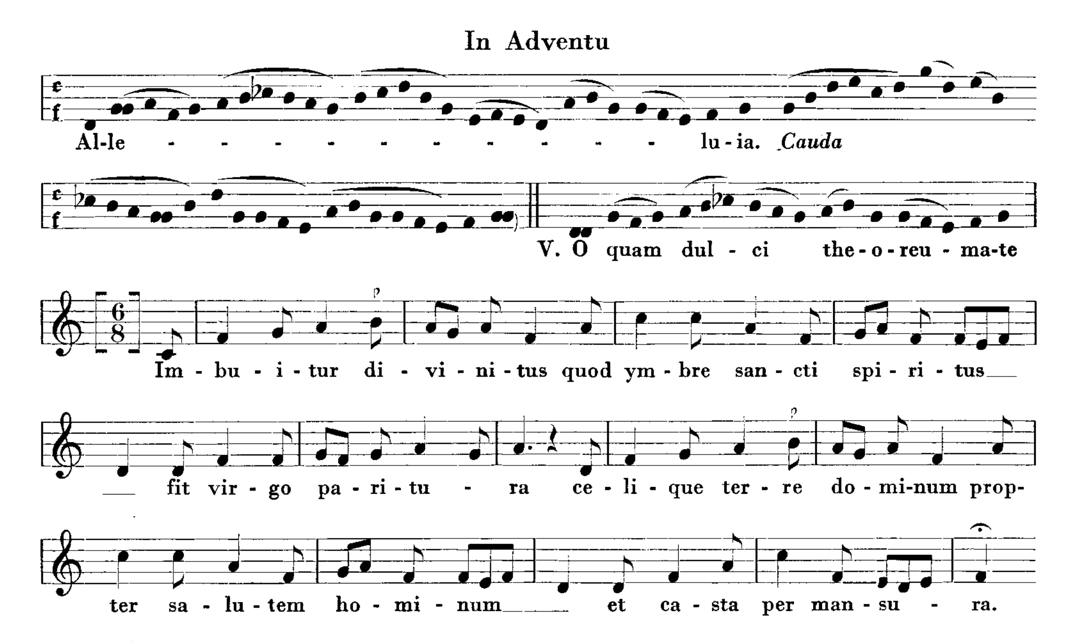
Darauf wieder choral: Stella maris appellaris. Es folgt rhythmisiert:

[1] Nicht identisch mit Cant. bohem., S. 82.

[2] Vgl. zu „O maria virgo pia" Hs. Berlin, Staatsbibl., Mus. ms. 40580 (14.—15. Jh.), beschrieben von J. Wolf in der Festschrift Peter Wagner, 1926, S. 222ff.



Das Stück schließt mit „Nos adiuva in hoc seculo ... O maria!" Bei einem Alleluja mit Vers (In Adventu fol. 102[v]) bildet die Cantio „Imbuitur divinitus" mit ihren weiteren Strophen „Sit ave plena gracia" und „Puella fit puerpera" den Hauptbestandteil des Verses. Der Anfang bis zum Ende der 1. Strophe lautet:
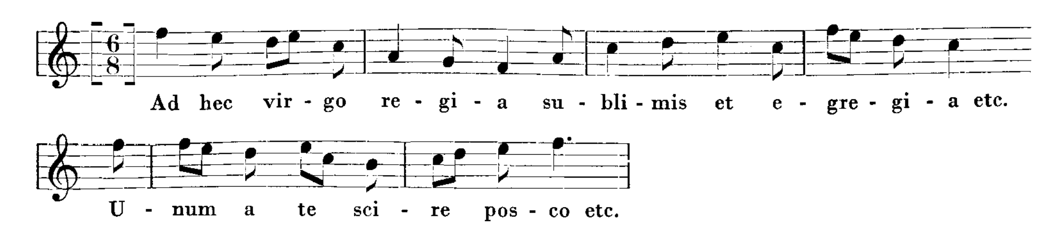


Trotz dieser lyrischen und zugleich spielerischen Auflockerung und tropierten Aufweitung der ganzen Form des Alleluja, trotz der rhythmischen Verselbständigung der Versglieder bleiben die melodischen Beziehungen zwischen diesen und dem Alleluja-Initium (zum Teil auch Jubilus) gewahrt — man braucht nur den Anfang des „Imbuitur" mit dem Alleluja-Anfang zu vergleichen —, die äußeren Verbindungsfäden zum „klassisch" liturgischen Alleluja-Typus reißen also nicht ganz ab[1]. Aber bereits das Alleluja ergeht sich in einem usualen Ton. Es hat übrigens starke Ähnlichkeit mit der Adventsprose „Mittit ad virginem". In dem folgenden Alleluja mit Vers „Paranymphus gabriel" wird die ganze Geschichte der Verkündigung poetisch erzählt und dialogmäßig wiedergegeben. Überall drängt sich auch hier cantionenartige Melodik und Rhythmik vor[2]:
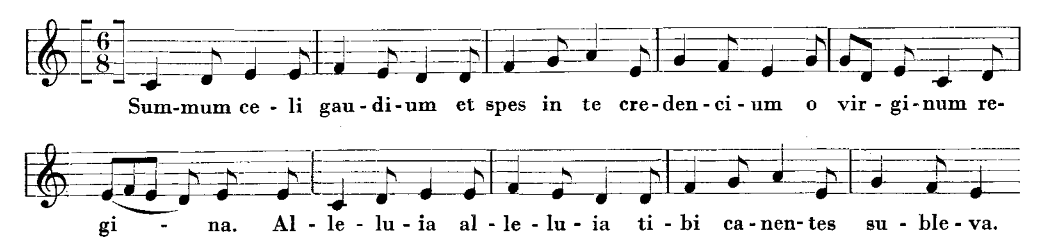
---

[1] Vgl. P. Wagner, Greg. Formenlehre, S. 413, über das Hineinleiten des im Initium und Jubilus ausgebildeten melodischen Materials in den Vers.
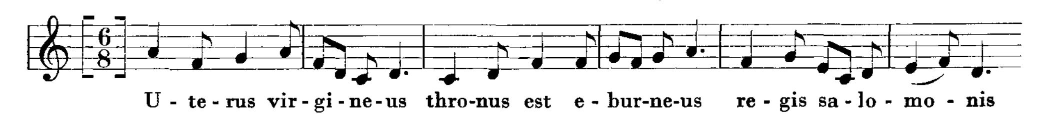
[2] Bei der Stelle „Sic tu virgo singularis" hört jeder die Ähnlichkeit mit dem Anfang der Sequenz „Lauda Sion Salvatorem", deren Melodie im N. C. sehr beliebt ist. Es laufen darüber mehrere Parodien, z. B. „Presul sancte Fabiane", fol. 244[r], „Ave virgo gloriosa barbaraque generosa" (auf die hl. Barbara!) verbunden mit dem „Verbum bonum et suave, fol. 281[v]. Melodieanfang aber stets: *d g a g c' h a g.*



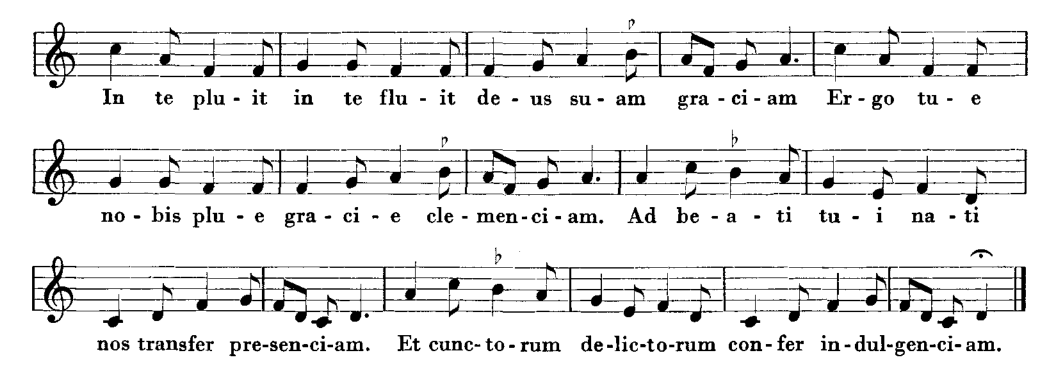
Das Alleluja „O maria rubens rosa“ fol. 78r hat ebenfalls rhythmisierte Einschübe. Wir treffen hier das „Summum celi gaudium“ wieder, allerdings mit textlicher Veränderung und Umstellung und auch mit anderer Melodie:



Wie sich cantionenähnliche Melodik und Rhythmik durch Tropierung in Allelujaversen einnistet[1], wie sie sogar Credomelodien in ihren Bann zieht (vgl. Notenbeispiel 6, I und II), so dringt sie auch in Sequenzen (Prosen) ein. Dafür bietet im N. C. die Sequenz Uterus virgineus fol. 76v ein gutes Beispiel. Sie ist durchrhythmisiert und lautet für das 1. Strophenpaar:



Der Schluß ist noch charakteristischer:



Die eigentümliche Schlüsselstellung der spätmittelalterlichen Gattung Cantio im Sinne des nicht streng liturgischen, jedoch auch im kirchlichen Gottesdienst,

[1] In diesem Zusammenhang sei auch an die von Hugo von Reutlingen den Geißlerliedern angehängte Alleluja-Tropierung erinnert (P. Runge, S. 18 und 42). Sie enthält textlich und melodisch Wendungen, die im N. C. cantionenmäßig deutlicher ausgeprägt wiederkehren.

keineswegs nur außerhalb der Kirche gesungenen einstimmigen lateinischen Liedes wurde bereits von Dreves erkannt und auch von neueren Forschern betont[1]. Diese Gattung ist formal durchaus kein einheitliches Gebilde. Schon die als Cantiones bezeichneten Gesänge im Anhang zu dem 1360 in Landshut für das Chorherrnstift Moosburg geschriebenen Graduale[2] (München Cod. mus. 156 2⁰) verraten einen gewissen Reichtum an Formentypen, und sowohl hier wie auch im N. C. kann festgestellt werden, daß das Verhältnis von Versus und Repetitio in der Form *a—b/c—b* zwar sehr häufig vorkommt, aber doch nicht die Gattung schlechthin bezeichnet. Die Gattung insgesamt weist Beziehungen zur Ecclesiastica (Tropen, Sequenzen [Prosen], Hymnen, Antiphonen), zur Vulgaris (Vagantenpoesie, volkssprachliches Liedgut und Tanzmusik), zur Mittelsphäre geistlicher Standeskunst (Conductus) auf; auch scheinen Beziehungen zu den Ausläufern des Minnesangs (Oswald v. Wolkenstein) und zum vorreformatorischen Meistergesang gegeben zu sein. Diese Beziehungen im einzelnen zu klären, bleibt eine Aufgabe, die nur an Hand eines großen Materials und durch systematische geschichtliche Untersuchungen gelöst werden kann. Immerhin bietet, wie hier gezeigt wurde, auch das N. C. gewisse Anhaltspunkte. Auch die Frage, wer die Hauptträger der Cantiones waren, ist noch nicht restlos geklärt. Für deutsche Verhältnisse scheinen in erster Linie Lateinschulen in Betracht zu kommen, D. Orel vermutet für das calixtinische Böhmen hauptsächlich Bruderschaften.

Als Tatsache darf jetzt schon gebucht werden, daß die Cantio namentlich in Ostdeutschland und Böhmen nicht nur der mehrstimmigen Musik, sondern auch dem volkssprachlichen einstimmigen Kirchenlied in der vorreformatorischen Zeit und auch noch im 16. Jahrhundert einzelne Melodiewendungen wie ganze Melodien in reichem Maße zuleitete. Die Vermittler für die späteren deutschen Gesangbücher des 16. Jahrhunderts waren sicher nicht nur einige wenige Stellen wie das Gesangbuch der böhmischen Brüder für die Protestanten und Leisentritts Gesangbuch für die Katholiken[3]. Auch Cantionalien von der Art des Neumarkter spielten mindestens als Vermittler eine nicht unwichtige Rolle. Vergegenwärtigt man sich noch einmal die im Notenbeispiel S. 392 I wiedergegebene, über die Worte des „Patrem" laufende cantionenähnliche Melodie, so stimmt sie offenbar melodisch mit dem Anfang von Luthers „Nun freut euch, lieben Christen gmein" überein. Ebenso ist im Kern identisch die Melodiezeile „Unum a te scire posco" aus dem tropierten Allelujavers „Paranymphus Gabriel" zu Advent (vgl. Notenbeispiel S. 397) mit dem Anfang der bei Valentin Schumann (1539) zuerst begegnenden allbekannten Melodie zu Luthers weihnachtlichem Kinderlied „Vom Himmel hoch, da komm ich her". Die Cantio „Ave Hierarchia" erscheint im N. C. auch mit deutschen Strophen (fol. 189[rv]), die ebenso wie der lateinische Text eine Glossierung des

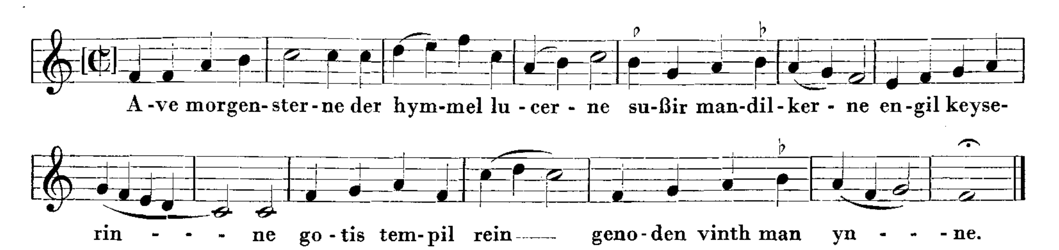
---

1 Cant. bohem., S. 8/9, 34ff.; O. Ursprung, a. a. O., S. 143 u. a.

2 Ursprung, a. a. O.

3 Dreves, a. a. O., S. 34/35, auch Burdach, a. a. O. Es muß hinzugefügt werden, daß auch die Heimat der Cantiones nicht nur das deutsche und slavische Böhmen war. Der süddeutsche Codex München 156 dürfte eine der ältesten Quellen sein. Vorbereitet wurden sie vielleicht hauptsächlich durch die Entwicklung, die die Tropen seit der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts nahmen; vgl. Ursprung, a. a. O., S. 69.

Ave Maria darstellen und bis jetzt noch nicht anderswo belegt sind. Wir hätten somit die bisher älteste Quelle für die Übertragung dieser Melodie ins einstimmige deutsche Lied vor uns[1]. Ich unterlege die erste deutsche Strophe der rhythmisch zweifelsfrei überlieferten Melodie:



Die in der deutschen Liedgeschichte so gut bekannte Melodie „Laus tibi Christe, qui pateris" („O du armer Judas, was hast du getan")[2] findet sich im N. C. fol. 259r sehr eindeutig rhythmisiert und mit ausgebreitetem Kyrieleyson als Glied einer Reihe von Gesängen zu den Tageszeiten zum Leiden Christi, und zwar besonders zur Mette. Diese Bestimmung ist zwar hier nicht ausdrücklich genannt — die Gesangsfolge trägt überhaupt keine Überschrift — aber nach den ganz ähnlich gelagerten Beispielen, die Bäumker für die „vinster-metten" aufzählt[3], und bei der weitgehenden Übereinstimmung mit den Gesängen, wie sie Cod. 119 Zwickau fol. 139vff. unter der Rubrik „In matutinis serotinis post Benedictus" überliefert, erscheint mir auch die Funktion dieser Gesänge im N. C. geklärt[4]. Bäumker erwähnt auf Grund verschiedener Quellen den Brauch, das „Laus tibi Christe" als Kehrvers in den Hymnus „Rex Christe factor" einzuschieben[5]. Wenn dieser Brauch auch für Neumarkt fraglich bleibt, so sind doch auch hier beide Gesänge zum wenigsten als einmaliger Wechselgesang miteinander verbunden. Der Hymnus, der nur mit seiner Anfangszeile zitiert wird, trägt die Bemerkung „Chorus". Eigentümlich hell und schmetternd muß darauf das nur von Knabenstimmen gesungene „Laus tibi Christe" in seiner erregten Rhythmik geklungen haben. In der rhythmischen Aufspaltung der schweren Zeit (vgl. besonders bei Kyrie, Notenbeispiel S. 400) verrät sich wohl böhmischer Einfluß. Einige Blätter weiter (fol. 260r) findet

---

[1] Vgl. Bäumker I, S. 252, Nr. 7 I, II. Ich gebe im folgenden die Varianten des lat. Textes gegenüber Wackernagel I, Nr. 416 (nach Leisentritt 1567). Es schreibt N. C., Str. 2, 3 nostre (statt nove); 2, 4 fac (statt nos); 3, 5 ac (statt tu); 4, 2 amosa (statt annosa); 4, 3 nove (statt nostre); 5, 3 quod malum (statt malum dum); 6, 2 qui exemit (statt quem exemit); 6, 4, 5 et in mundum venit carnem sumere postea redemit; 7, 4 fece (statt fere); 8, 2 lux plena (statt vera lux); 8, 3—5 lauten: et in fluctu maris tu propiciaris et a viciis tu nos tuearis; 9, 4—5 lauten: ut manum teneres primogeniti quibus nos impleres; 11, 1 tui (statt tue); 11, 3 per patrem (statt a patre); 12, 1 Tuum (statt tui); 12, 2 Patris tui (statt sacri nati); 12, 5 ut salvet (statt salvet nos). Die vollständigen deutschen Strophen im Exkurs.

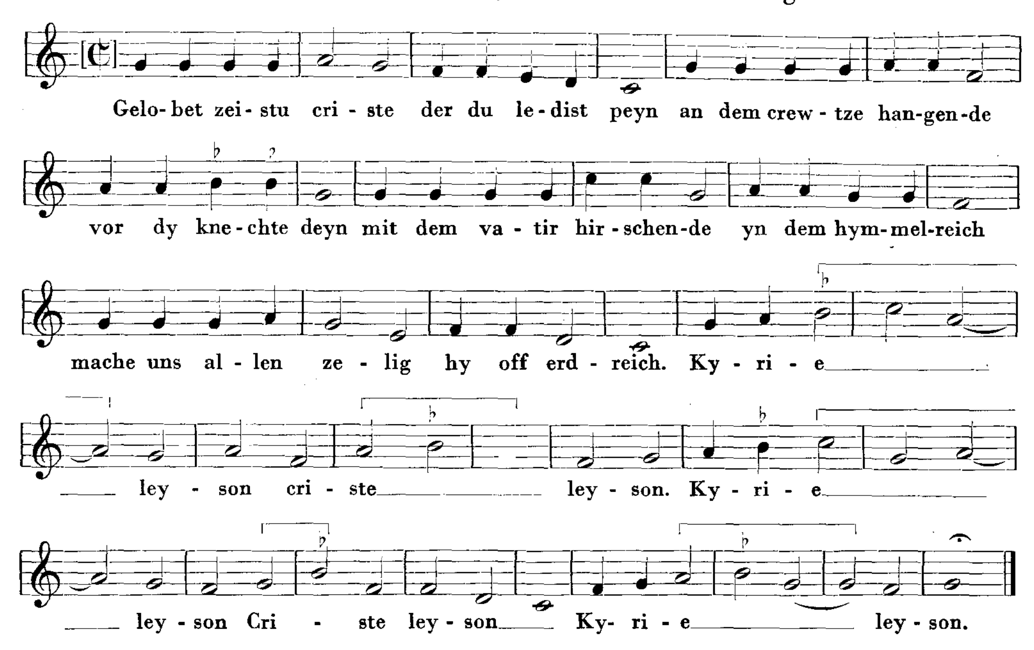
[2] Bäumker, I 462f.; Zahn, V 45ff.; H. J. Moser, Gesch. d. dtsch. Musik, I, 158/59.

[3] a. a. O., 463; vgl. auch P. Anselm Schubiger, Musikal. Spicilegien, 1876, S. 63ff.

[4] Es bleibt höchstens noch die Frage offen: was wurde davon in der Mette selbst, was eventuell nachher beim Umgang um die Kirche gesungen?
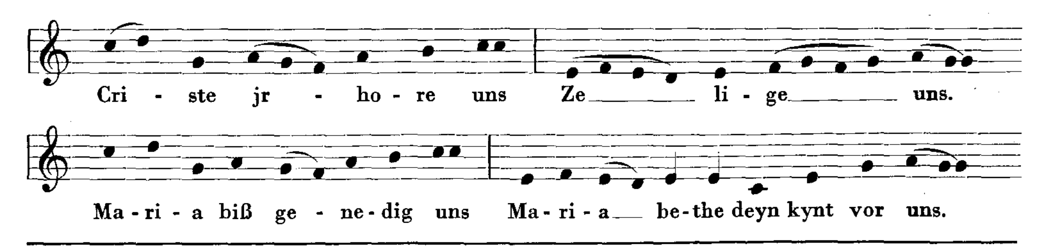
[5] a. a. O., I 462 und H. J. Moser, Gesch. d. dtsch. M. I, S. 158, wo ebenfalls auf die „rondoartige" Wiederholung des „Laus tibi Christe" hingewiesen wird.

man eine Reihe deutscher Verse, die zwar ohne Noten aufgeschrieben sind, aber offenbar zur Melodie des „Laus tibi Christe“ gehören. Soweit diese Verse in der bisherigen Literatur noch nicht bekannt sind, werden sie im germanistischen Exkurs von F. Ranke am Schluß dieser Abhandlung mitgeteilt. Ich greife hier den Vers „Gelobet zeistu criste, der du ledist peyn“ heraus und unterlege ihn der Melodie:



Die Hauptmelodie stimmt wesentlich mit dem „Eya der grossen liewe“ aus der Mondsee-Wiener Hs. (Cod. 2856, fol. 224r) überein. Das angehängte Kyrie weicht von dieser Quelle ab. Hier steht die Fassung des N. C. der Hs. Univ.-Bibl. Prag VII C 10 (fol. 70r) näher. Jedoch lassen Prag und Wien das Kyrie mit *f g a b g f g* einsetzen.

Wie schon einmal bemerkt, ist die gesamte Reihe, zu der „Laus tibi Christe“ gehört, in der Form von Wechselgesängen zwischen Knabenchor, Soli und vollem Chor angelegt; sie beginnt mit „Kyrie leyson, Jesu criste qui passurus advenisti propter nos“ [1] und endet mit den zuerst lateinisch, dann deutsch gesungenen Rufen [2]:

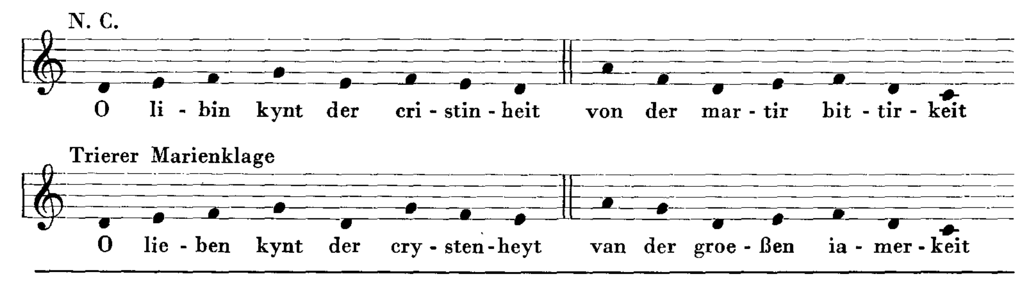


---

[1] „Jesu Christe qui passurus“ findet sich u. a. auch in dem Psalterium per totam hebdomadem (14.—15. Jahrhundert), das früher im Besitz des Klarenstifts in Breslau war, jetzt Hs. I Qu 233 der Breslauer Staatsbibliothek.

[2] Auch in Prag VII C 10 fol. 70r.

Der Codex 119 Zwickau bringt noch eine ganz andere Art von Gesängen, die bei der gleichen gottesdienstlichen Gelegenheit und auch besonders „sub hymno Rex Christe factor“ gesungen wurden. Sie beginnen mit „O filii ecclesie“ fol. 151^{v} und werden hier als „querimonie“ und „lamentationes“ bezeichnet. Auch sie haben etwas mit dem deutschen Lied zu tun, denn jeder lateinischen Strophe folgt mit der gleichen Melodie auch die deutsche. Bäumker schöpft aus dieser Quelle bei I Nr. 205 a [1]. Eine zweite bekannte Quelle ist die von Dreves beschriebene, aus Glatz stammende Handschrift Prag VII c 10 (Hs. 1253), die zwar dem 16. Jahrhundert angehört, aber mit ihrer Überlieferung der Passionsgesänge wahrscheinlich bis ins 14. Jahrhundert zurückgreift [2]. Die dritte Quelle ist das N. C. (fol. 247^{r} bis 257^{v}). Allen drei Quellen gemeinsam ist das im allgemeinen umschichtige Absingen einer Reihe von Strophen nach zwei verschiedenen Melodien. Diese beiden Melodien, bei Bäumker abgedruckt und mit I und II bezeichnet, differieren in den drei Quellen nur gering. So notiert z. B. Neumarkt gegenüber Zwickau (Bäumker Nr. II) in „Mensche nu leit smerczyn“ bei dem Wort „snoden“ das Melisma über die Silbe „. . .den“ *a g f e d c* statt *a g f e d*; kleine Varianten in „O libin kynt der cristinheit“ erklären sich aus leichten Textvarianten. Den beiden Melodien entsprechen verschieden gebaute Textstrophen. Der Sachverhalt ist wohl am besten damit charakterisiert, daß hier zwei verschiedene Strophengruppen ineinander geschachtelt sind [3]. Die Spitzenstrophe der einen Gruppe ist „O filii ecclesie — O libin kynt der cristinheit“, der anderen „Homo tristis esto — Mensche nu leit smerczijn“. Prag und Zwickau fangen mit „O filii ecclesie“, Neumarkt mit „Homo tristis esto“ an. Neumarkt beginnt dementsprechend mit der Melodie, die Bäumker als II bezeichnet. Aus dem Vergleich der Strophenfolge ergibt sich, daß Prag und Zwickau gegenüber Neumarkt enger zusammengehören (vgl. den germanistischen Exkurs). Die Melodie, nicht nur der Text zu „O libin kynt der cristinheit“ hat starke Ähnlichkeit mit dem Anfang der bekannten Marienklage aus Hs. Trier Stadtbibl. Nr. 1973/63 (Ende 14. Jahrhundert), besonders in den Phrasen:

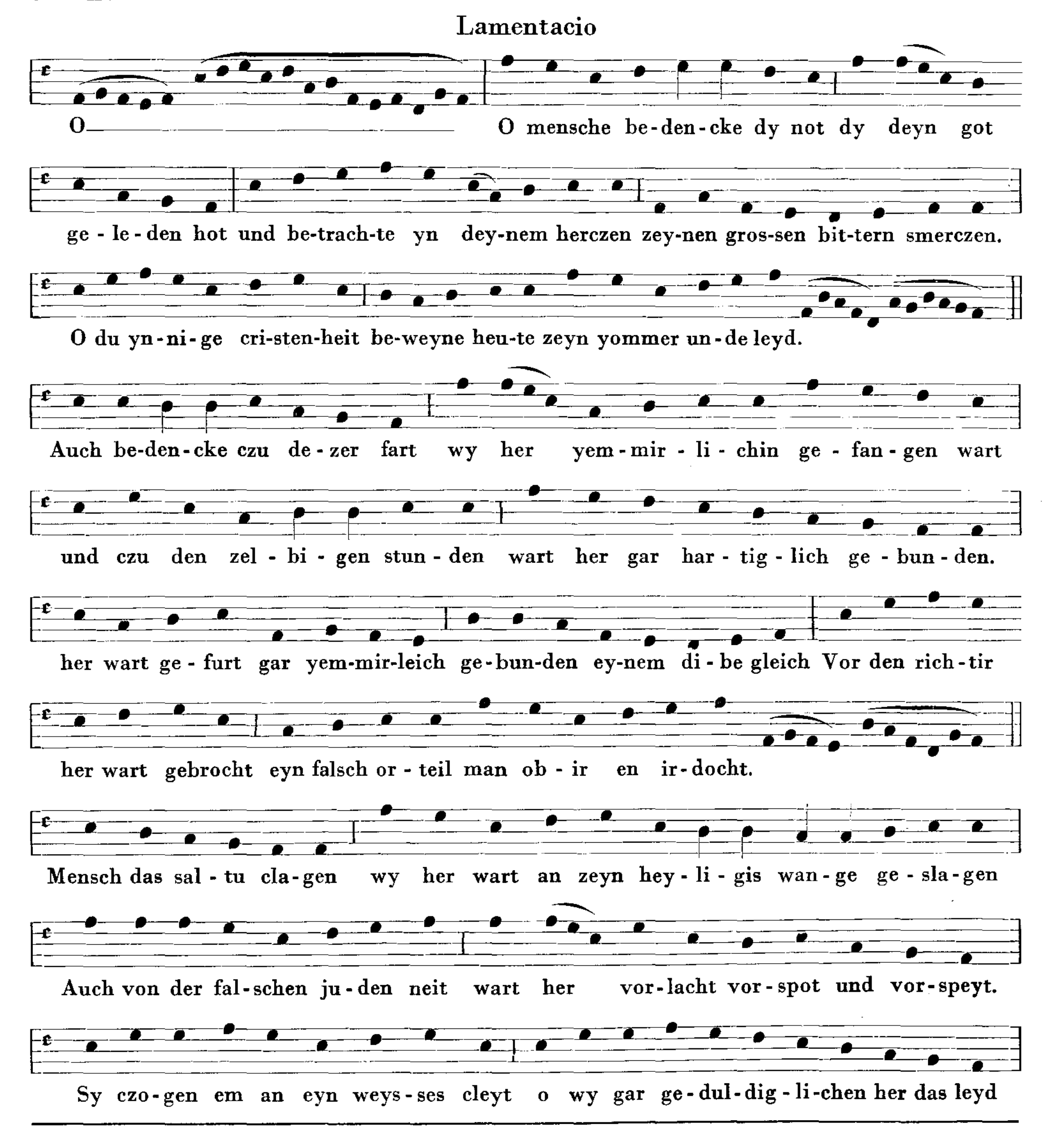


[1] S. 467/68. [2] Dreves in Cant. bohem. 24/25.

[3] Die Erklärung von Dreves, daß es sich „um einen regelrechten Leich von zwei Stollen und einem Abgesang“ handele, ist nur von der Prag-Glatzer-Überlieferung aus einigermaßen verständlich. Denn nur in dieser Handschrift wird die Melodie „O filii ecclesie“ beim deutschen Text zweimal hintereinander zu zwei deutschen Strophen gesungen, während Neumarkt und Zwickau auch im Deutschen nur jeweils eine Strophe zu dieser Melodie singen lassen. Es ist aber zu beachten, daß Prag-Glatz diese Melodie von *a* aus setzt und die andere Melodie (zu „Homo tristis esto“) von *d* aus; Neumarkt und Zwickau bringen beide Melodien von *d* aus. Für die Annahme der Ineinanderschachtelung verschiedener Melodien spricht besonders die Tatsache, daß in anderen Quellen (s. o.) nur eine Strophengruppe mit einer Melodie vorkommt.

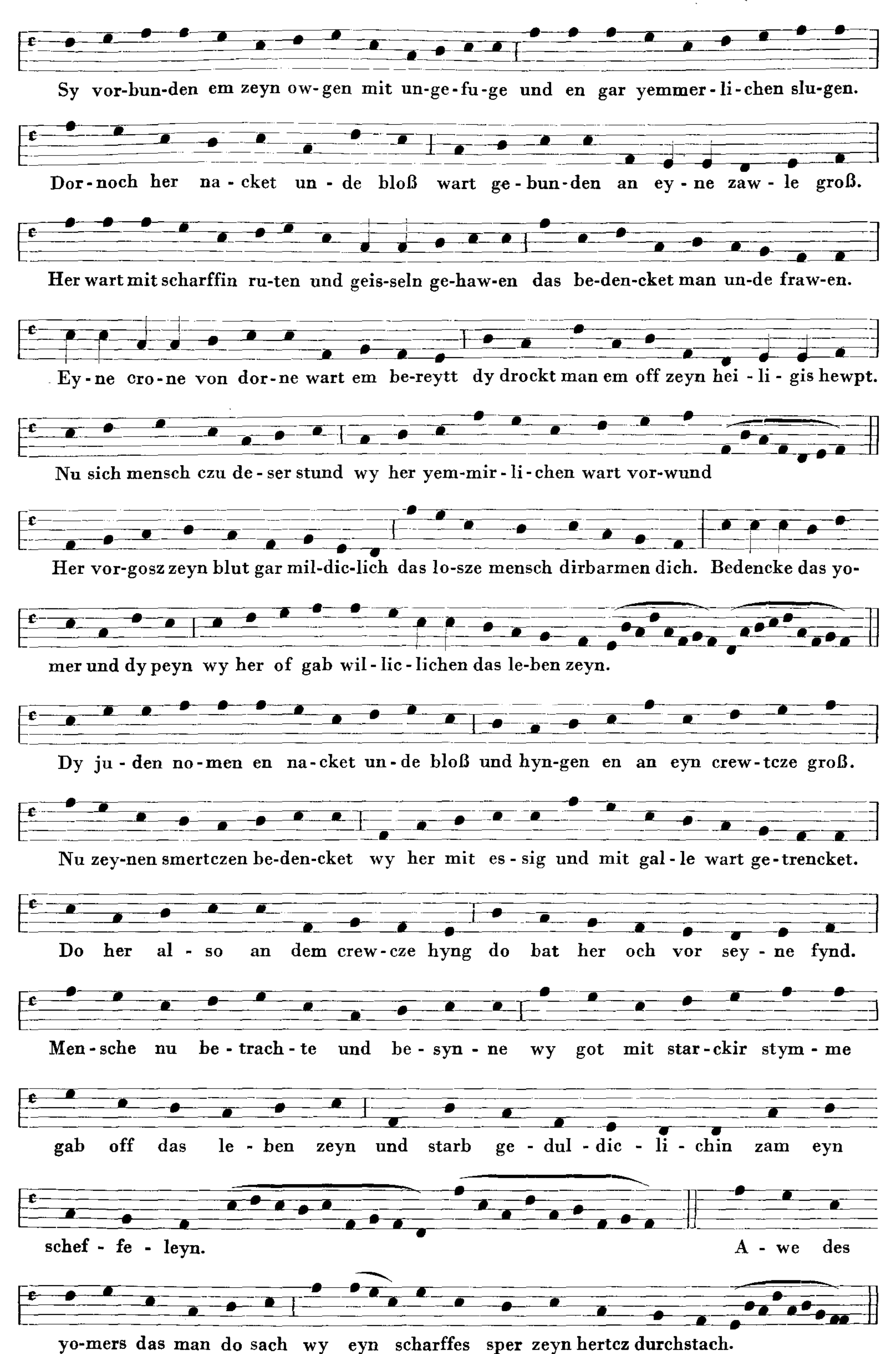
Man wird also annehmen dürfen, daß die Melodie Bäumker I ursprünglich eine Marienklage war. Die Unterscheidung von „quaerimonia" und „lamentatio" in Codex 119 Zwickau deutet den gleichen Sachverhalt an. Wackernagel und Dreves[1] erwähnen bereits, daß die Strophengruppe Homo tristis esto allein auch in der Handschrift Breslau Staatsbibliothek I Qu 233 (14.—15. Jahrhundert) vorkommt; lateinisch und deutsch, sämtliche Strophen mit Melodie Bäumker II. Außerdem sind mit derselben Melodie und ebenfalls lateinisch und deutsch die Strophen N. C. 1 und 3 in der Handschrift Wolfenbüttel 4° 30.9.2. überliefert (15. Jahrhundert, mährisch)[2].
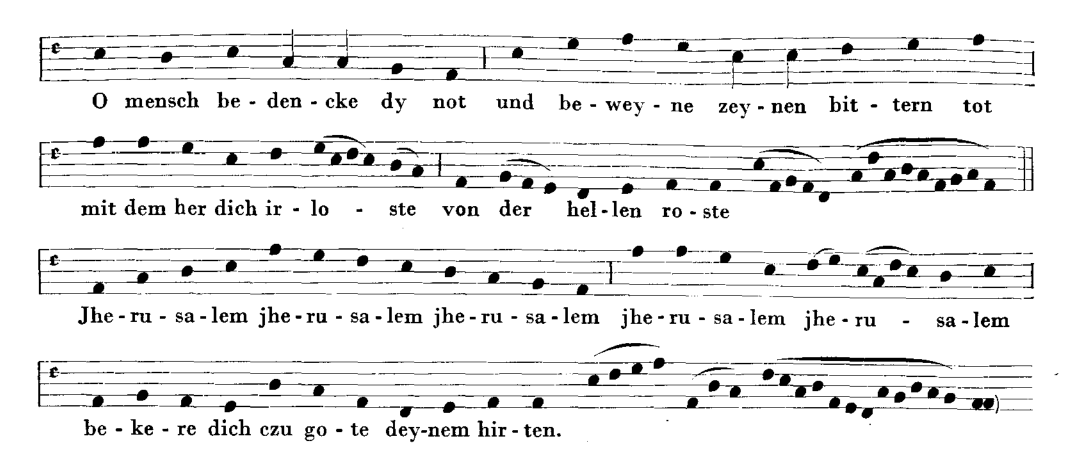
Auf 201v—204r des N. C. steht folgende bisher unbekannte deutsche Lamentation:



[1] Wackernagel II 372ff.; Dreves, a. a. O.

[2] Andere Überlieferungen ohne Melodie im germanistischen Exkurs.


Sy vor-bun-den em zeyn ow-gen mit un-ge-fu-ge und en gar yemmer-li-chen slu-gen.
Dor-noch her na-cket un-de bloß wart ge-bun-den an ey-ne zaw-le groß.
Her wart mit scharffin ru-ten und geis-seln ge-haw-en das be-den-cket man un-de fraw-en.
Ey-ne cro-ne von dor-ne wart em be-reytt dy drockt man em off zeyn hei-li-gis hewpt.
Nu sich mensch czu de-ser stund wy her yem-mir-li-chen wart vor-wund
Her vor-gosz zeyn blut gar mil-dic-lich das lo-sze mensch dirbarmen dich. Bedencke das yo-
mer und dy peyn wy her of gab wil-lic-lichen das le-ben zeyn.
Dy ju-den no-men en na-cket un-de bloß und hyn-gen en an eyn crew-tcze groß.
Nu zey-nen smertczen be-den-cket wy her mit es-sig und mit gal-le wart ge-trencket.
Do her al-so an dem crew-cze hyng do bat her och vor sey-ne fynd.
Men-sche nu be-trach-te und be-syn-ne wy got mit star-ckir stym-me
gab off das le-ben zeyn und starb ge-dul-dic-li-chin zam eyn
schef-fe-leyn. A-we des
yo-mers das man do sach wy eyn scharffes sper zeyn hertcz durchstach.



Dieses Stück kann nicht ohne weiteres in eine bekannte Gattung eingereiht werden. Der erste Eindruck, den man empfängt, ist der einer durchkomponierten Monodie über einen Text, der zur mitleidenden Betrachtung der verschiedenen Stationen des Leidens Christi auffordert. Die Gliederung im großen ist durch die untextierten Melismen gegeben. Die Gliederung im kleinen entspricht der syntaktischen Einheit des Textes, die im allgemeinen aus zwei Zeilen besteht[1]. Die großen musikalischen Abschnitte sind verschieden lang; nur einmal fällt ein solcher Abschnitt mit der textlichen Zweizeilen-Normalstrophe zusammen (v. 45/46). Untersucht man die textierte Melodik genauer, so ergibt sich, daß sie aus einigen Melodieformeln gebildet ist, die zum Teil notengetreu, zum Teil der verschiedenen Länge der Verszeilen entsprechend variiert wiederkehren. Die typischen Ansingeformeln (für die erste Zeile der syntaktischen Einheit) durchlaufen den Tonraum *e'—h*, also die Quarte abwärts[2], den Tonraum $h\ \underset{g}{e'}\ h$ oder *h—e*, auch *h—d* (Quinte bzw. Sexte abwärts), die typischen Binnenschlußformeln (für die zweite Zeile der syntaktischen Einheit) bzw. die Abschnittsschlüsse den Tonraum *e'—e* (phrygische Tonleiter abwärts) oder $\underset{h}{e'\ e'}$, $\underset{c}{e\ e}$, $\underset{c}{a\ e}$, (*g*) *h—e'*. Die untextierten Melismen am Ende der großen Abschnitte halte ich nach der Schreibweise des Kodex für instrumentale (Orgel-)Klauseln[3]; das Anfangsmelisma wurde aber wohl über O gesungen. Das melodische Gut solcher Melismen gehört nicht ausschließlich Lamentationen oder Marienklagen an. Zwar könnte man hier an das ausdrucksvolle und mit Dreiklangsmelodik erfüllte Melisma über „Ach“ von „ach myn hercze“ aus der Trierer Marienklage denken[4]. Aber dieser Klage entspricht melodisch eine andere Lamentation aus dem N. C., das „Ach homo perpende fragilis“ fol. 119^r[5].

---

1 Ausnahmsweise wird eine vierzeilige Strophe gebildet, vgl. den germanistischen Exkurs.
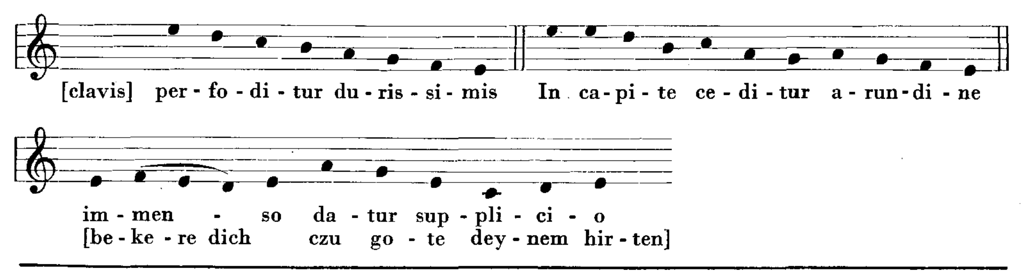
2 Zweimal kommt diese Formel allerdings auch als Binnenschluß vor.

3 Man vergleiche die „Caudae“, fol. 102^v, 103^v und die „Cauda finalis organo“, fol. 104^v.

4 a. a. O. Vgl. auch Monatshefte f. MG, 9. Jahrg. (1877), Mitteilung von P. Bohn, Beilage, S. 22.

5 Das gleiche Stück findet sich auch in der Hs. Prag VII C 10 (Hs. 1253) lateinisch und deutsch („Ach Mensch gedencke was du bist“). Gerade in den Passionsgesängen ergeben sich auffallend viele Berührungspunkte zwischen dieser Hs. und dem N. C.

Im übrigen findet sich die zum weiten Schwung ausholende Anfangswendung *e f e d e* auch zu Beginn von Marienantiphonen und Alleluja-Gesängen[1]. Hier haben wir Gemeingut choralischer Ausdrucksweisen des späten Mittelalters in der phrygischen Tonart vor uns. Um unsere deutsche Lamentation näher zu bestimmen, vergleicht man sie am besten mit lateinischen Lamentationen. Die erste Frage wäre hier: wie steht sie zur liturgischen Lamentation (Jeremias)? Sie ist zwar nicht wie diese eine Lektion, denn dazu fehlt ihr, abgesehen von der textlichen Voraussetzung, die Tuba, sie erinnert aber in etwa noch durch manche Melodieformeln an eine melismatisch reich ausgestattete Lektion. Es ist längst bekannt, daß es auch unter den liturgischen Lamentationen melodisch besonders reich ausgestattete Stücke von örtlicher Bedeutung gibt. P. Wagner wies z. B. auf ein sehr auffälliges Stück aus Cod. H 11 der Prager Univ. Bibl. (14. Jahrhundert) hin[2]. Diese Lamentation berührt sich mit unserer deutschen nicht nur im phrygischen Grundcharakter, sondern auch in Einzelheiten, z. B. in der phrygischen Tonleiterphrase abwärts (bei Aleph, Beth) und textlich in dem fünfmaligen Ruf „Jerusalem . . .", den liturgische Lamentationen sonst nur zweimal bringen. Wenn P. Wagner diesen Ton als „hochpathetisch" bezeichnet und als „bombastisch" abwertet, so hätte er die liturgischen Lamentationen (Jeremias) des N. C. fol. 220rff. und 232rff. sicher ähnlich charakterisiert. Auch unter diesen gibt es etliche, die, wie P. Wagner so plastisch sagt, „ihre Hauptwirkung aus der phrygischen Tonart ziehen"[3]; durchweg steigern sie den Schluß noch emphatischer: „Jerusalem, Jerusalem convertere, Jerusalem convertere, Jerusalem convertere, Jerusalem, Jerusalem, Jerusalem convertere ad dominum deum tuum"[4]. Andere lateinische Lamentationeu im N. C. mit freiem Text stehen weiter ab von unserer deutschen, so die Lamentatio „Vere, vere hodierna dies est omni compassione prosequenda" fol. 204v[5], die nach melismatischen Initien zum Teil auf der Tuba *f*, zum Teil auf *a* rezitiert, oder das bereits erwähnte „Ach homo perpende fragilis" fol. 119r, das strophisch komponiert ist. Dagegen gehört in die nächste Nähe die ohne Lektionston durchkomponierte Lamentation „O quam grandes afflicciones" fol. 200v. Hier lenkt der geistliche lateinische Text wie der deutsche den Blick auf die verschiedenen Stationen des Leidens Christi, hier finden sich ähnliche „Caudae" nach den einzelnen Abschnitten und zum Teil übereinstimmende Tonfiguren:

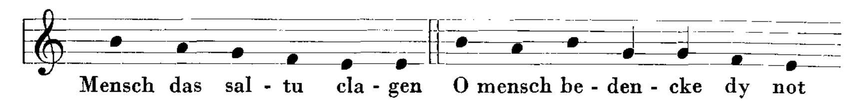


[1] Vgl. im N. C. „Eya pixis apotece" 198r oder etwa im Cod. München Ms. 156, 2°, das Alleluja „O Maria. Summum celi gaudium".

[2] Greg. Formenlehre, S. 240. [3] a. a. O., S. 241.
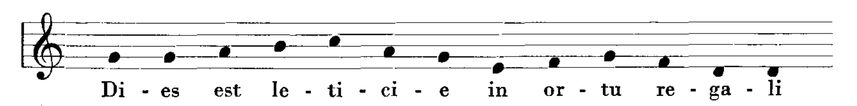
[4] Vgl. insbesondere die Lamentation „Aleph. Vie syon", fol. 220v—221r. [5] Die gleiche L. findet sich noch einmal — mit verändertem Schlußmelisma der Verse — fol. 230r des N. C.

Es muß jedoch betont werden, daß die deutsche Lamentation nicht einfach eine Übersetzung und Übertragung dieser lateinischen darstellt, vielmehr wahrt sie eine gewisse Selbständigkeit. Ihre Tonformeln nehmen zuweilen den Charakter von deutschen Rufzeilen an[1], die sich in der lateinischen nicht finden. Allerdings handelt es sich dabei nicht um Rufzeilen im strengen Sinn, denn nicht Gott oder die Heiligen werden hier angerufen, sondern das Kirchenvolk wird angesprochen, und die Tonart ist hier nicht Dur oder Moll, sondern phrygisch.



Durch die musikalische Annäherung an den deutschen Ruf, nicht allein durch den deutschen Text, tritt die deutsche Lamentation in Beziehung zur Sphäre der Musica vulgaris. Wir dürfen aber andererseits auch die oben dargelegten Beziehungen zur liturgischen Lamentation, also zur Sphäre der Ecclesiastica, nicht aus dem Auge verlieren, mag auch an sich schon der liturgische Lamentationstyp, um den es sich hier handelt, als Lamentatio pathetica[2] und als Parallelerscheinung zur Pulchra lectio aus dem Bezirk der Ecclesiastica herausdrängen. Die Mittelstellung der deutschen Lamentation dürfte auf diese Weise einleuchten. Ein Volkslied ist sie jedenfalls nicht. Der Eindruck einer Monodie bleibt bestehen. Vermutlich wurde das Stück bei einem prozessionalen Umgang — darauf weist die Textstelle „Auch bedencke czu dezer fart" — von einem Sänger vorgetragen, die „Caudae" aber könnten auf einer tragbaren Prozessionsorgel gespielt worden sein[3].

Das N. C. überliefert noch zwei andere deutsche Lieder: die Übertragung des „Dies est laetitiae" fol. 113r und die Adventsprose „Des menschen liphabir" (Prosa Mittit ad virginem in vulgari) fol. 182r. Die früheste Quelle, die Bäumker für das „Dies est laetitiae" angibt, ist eine Trierer Handschrift des 15. Jahrhunderts[4]. In Schlesien ist dieses Lied lateinisch mindestens schon um die Wende des 14.—15. Jahrhunderts bekannt. Es findet sich nämlich in einer Handschrift schlesischer Herkunft aus dem frühen 15. Jahrhundert (jetzt Leipzig Univ. Bibl. Hs. 1305)[5]. Die Melodie, die es hier hat, stimmt überein mit Cant. Franus Fol. 266a[6]:



[1] Über die Rufzeile und ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung für das deutsche geistliche Volkslied vgl. neuerdings besonders J. Müller-Blattau, ZMW, Jahrg. 17, 1 und 4.

[2] Man gestatte mir hier in freiem Anschluß an P. Wagner ohne Belege aus der Terminologie der Zeit diesen Ausdruck.
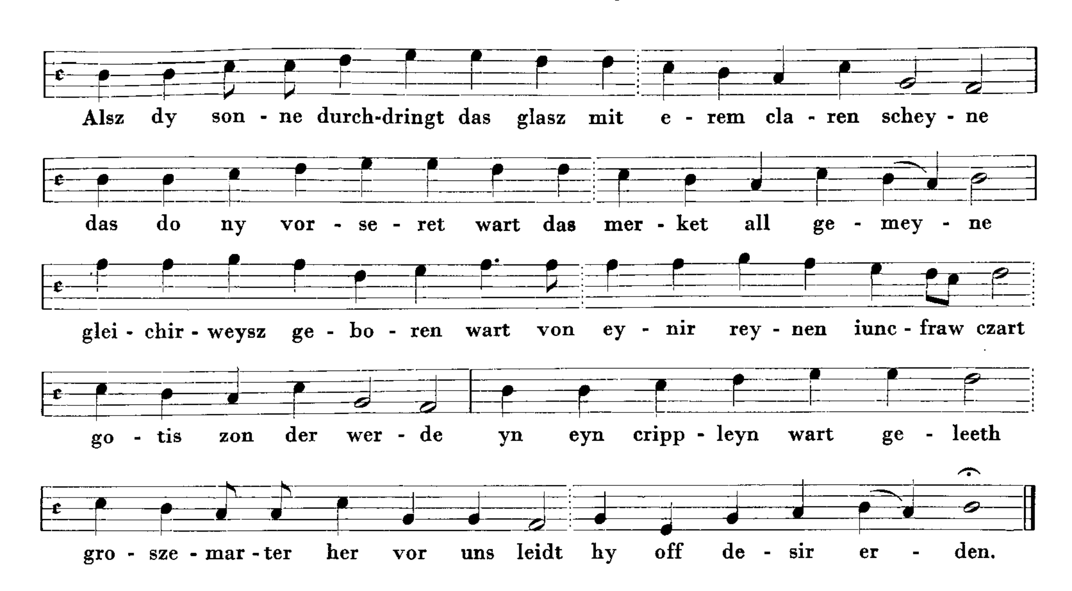
[3] Nach Mitteilungen von Herrn akad. Musiklehrer Sepp Gabor, Brieg, sind solche Instrumente in Schlesien noch bis weit in die neuere Zeit hinein bei Prozessionen mitgeführt worden.

[4] I, S. 289, Nr. 43 VI.

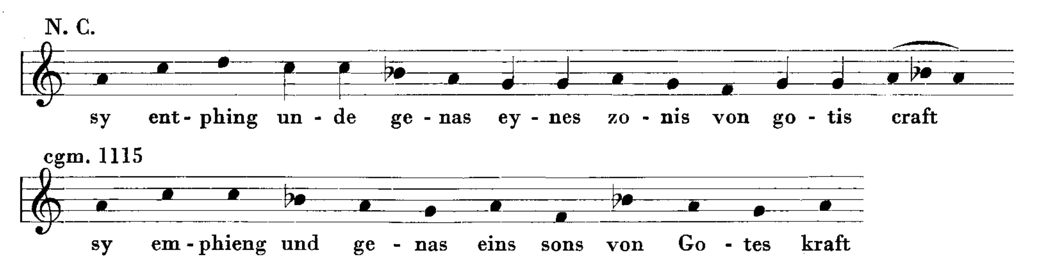
[5] Die schlesische Herkunft der Hs. betont J. Klapper, Religiöse Volkskunde im gesamtschlesischen Raum in „Volk und Volkstum", Jb. f. Volkskunde, herausg. von G. Schreiber, München 1936, S. 88, Anm. 4.

[6] D. Orel, a. a. O., S. 84. Vgl. auch Cant. bohem. S. 194, Nr. XIII.

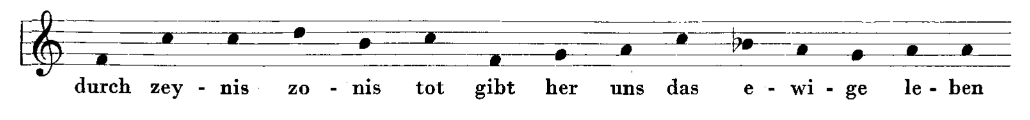
Die Neumarkter lateinische und deutsche Fassung weicht davon ab. Obwohl der Schlüssel fehlt, kann die Melodie nur so gelesen werden:



Die Neumarkter Fassung des deutschen „Mittit ad virginem" (Mönch von Salzburg) unterscheidet sich in der Melodie nicht wesentlich von Mondsee-Wien (Cod. 2856), Cgm. 1115, cgm. 715 (Bäumker I Nr. 20) und der Danziger Fassung (Stadtbibl. Ms. 2015, frühes 15. Jahrhanderet)[1]. In der fünften Melodiestrophe bei den Worten „sy emphieng und genas ..." stimmt Neumarkt mit Danzig überein, während Cod. 2856, cgm. 1115 und 715 hier die Anfangswendung der zweiten Melodiestrophe wieder bringen:
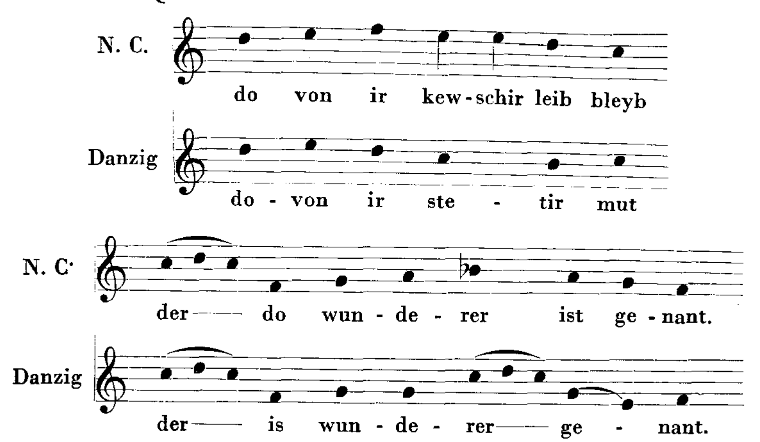


Auf die fünfte Melodiestrophe werden im N. C. sechs Textstrophen gesungen, in den übrigen hier genannten Quellen nur drei. Bei der sechsten (letzten) Textstrophe erfährt die Melodie folgende Veränderung:



---

[1] Vgl. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Bd. 56 (1932), S. 449ff. (H. Loewenstein, Das deutsche „Mittit ad virginem" des Mönchs von Salzburg).

Auch damit entfernt sich Neumarkt von den süddeutschen Quellen und geht wiederum mit Danzig. Umgekehrt stehen gegen Danzig und in Übereinstimmung mit den andern drei Quellen:



Soweit derartige, immerhin nur geringfügige Unterschiede und der allgemeine Eindruck einer mehr gekräuselten (Danzig) oder schlichteren Melodielinie (bayrisch-österreichisch) ein Urteil erlauben, steht Neumarkt zwischen den süddeutschen und der norddeutschen Quelle.

Selbstverständlich beanspruchen die deutschen Lieder des N. C. unser besonderes Interesse[1]. Darum bedarf der anschließende germanistische Exkurs, der noch eine Reihe von Textfragen klären wird, keiner ausdrücklichen Rechtfertigung. Bei den lateinischen Texten verbot die Fülle einen entsprechenden philologischen Exkurs an dieser Stelle. Fern liegt uns eine Geringschätzung der lateinischen Gesänge. Das N. C. belehrt vielmehr von neuem darüber, daß namentlich die Gruppe der Cantiones und cantionenähnlichen Gebilde, die in selbständiger Form oder als Tropen auftreten, oft Volksgut in sich aufnimmt und dem volkssprachlichen geistlichen Lied weiterleitet. In dieser Funktion erschöpft sich aber keineswegs die Bedeutung der für das N. C. typischen lateinischen Gesänge. Von vornherein mußte ihre eigentümliche Mittelstellung zwischen der Sphäre der Ecclesiastica und Vulgaris betont werden. Diese Mittelstellung kann nicht einfach mit dem Hinweis auf eine spätmittelalterliche Entartung des gregorianischen Chorals abgetan werden[2]. Bei einem sehr großen Teil der Gesänge, die hier in Frage kommen, wird man allerdings zugeben müssen, daß sie liturgisch nicht mehr in Ordnung sind; das erkennt man wiederum am klarsten an den Cantiones und cantionenähnlichen Gebilden, die zum Teil völlig undiszipliniert und unkontrollierbar weiterwuchern

---

[1] Auf dem Gebiet des deutschen geistlichen Liedes (nicht nur der weltlichen Liedkunst, siehe Glogauer Liederbuch!) hat Schlesien gerade im späten Mittelalter seine besonderen Verdienste. Man erinnere sich an Lieder wie „Du lenze gut", „Wir glauben in eynen got". Eine kurze Zusammenstellung der wichtigsten vorreformatorischen Lieder in Schlesien gibt J. Klapper, Religiöse Volkskunde, a. a. O. 88, Anm. 4.

[2] Sie ist hier auch nicht im Sinne einer ästhetisch-kategorialen Auffassung als die mehr oder weniger deutlich hervortretende neutrale Zone allgemein geistlicher Musik zwischen den Polen eines kirchlichen und weltlichen Stils gemeint. Vgl. Ursprung, ZMW, 433ff.

und eine fast unentwirrbare Vermischung von Formen und Gattungen verursachen, ja selbst vor dem Credo der Messe nicht Halt machen. Aber geschichtlich gesehen ist diese Mittelstellung eine Vermittlung zwischen Ecclesiastica und Vulgaris, mit andern Worten: der Vorgang, um den es sich hier handelt, ist vielleicht der letzte Versuch des späten Mittelalters unmittelbar vor der Reformation, das Kirchenvolk in der liturgischen Gemeinschaft festzuhalten. Nicht zuletzt deswegen lohnt sich ein genaueres Studium spätmittelalterlicher Cantionalien, auch in anderen Ländern.

Anhang 1: Alphabetisches Verzeichnis der Gesänge des N. C.

Ab arce syderea (Sequencia)	104^{v}
Accentus sec. Chorum wratislaviensem	167^{v}—169^{r}
Ach homo perpende fragilis	119^{r}
Ach me dignare te laudare	130^{v}
Ad circuitum (in Quadragesima)	69^{v}
Adjuro vos filie jherusalem (Ant. d. b. v.)	121^{v}
Affluens deliciis david regis filia (Ant. d. Assumpt. b. v.)	163^{v}
Agnus (duplex mai.)	73^{r}
Alleluja — Benedictus es	279^{v}
Alleluja (In vigilia pasche)	153^{r}
Alleluja — Letamini in virgine	75^{r}
Alleluja — O gloriosa mater cristi	80^{v}
Alleluja — O Maria mater Christi montana quae adisti	79^{v}
Alleluja — O Maria rubens rosa	78^{r}
Alleluja — O quam dulci theoreumate (In Adventu)	102^{v}
Alleluja — O sancti [marty]res sebastiane et fabiane	243^{v}
Alleluja — Paranymphus gabriel (Aliud in Adventu)	103^{v}
Alma redemptoris mater (Ant.)	159^{v}
Alma virgo maria	191^{r}
Alpha et O tu finis et origo	228^{v}
Stella matutina	
Sol lucifer	
Rex nos suo cruore	
Nox per te dira fugatur	
O Maria genitrix	
O nazarene	
O juda maledicte	
Alsz dy sonne durchdringt das glasz (In Nativ. domini)	113^{r}
Anima mea liquefacta est (Ant.)	179^{v}
Aperi michi (Ant.)	124^{v}
Audi tellus	99^{v}
Ave beatissima civitas (Ant.)	136^{v}
Ave dei genitrix et immaculata virgo (Ant.)	125^{r}
Ave fumi virgula (Rundellus)	116^{v}
Ave maria gracia plena (Tractus de Annunciacione b. v.)	187^{v}
Ave maria regina celorum	74^{r}
Ave maris stella	108^{v}
Ave morgensterne [zu Ave yerarchia]	189^{r}
Ave non eve meritum (Ant.)	126^{v}
Ave pulcherrima regina	106^{v}

Ave regina celorum	161r
Ave regina celorum ave domina angelorum (Ant.)	137r
Ave sanctissima maria (Ant.)	169v
Ave spes et salus infirmorum (Ant.)	199r
Ave (...?) spes mentis (Ant.)	135r
Ave stella matutina, peccatorum medicina (Ant.)	101r
Ave yerarchia	188v
Beata dei genitrix (Ant.)	99r
Benedicite deum celi (Communio) [de s. trin.]	281v
Benedicta semper (Sequencia) [de s. trin.]	280r
Benedicta sit sancta trinitas (Introitus de s. trin.)	279v
Benedictus [tropiert], Agnus [tropiert] [zum Teil im cant. fr.]	274v
Benedictus [tropiert]	73r
Benedictus sit deus pater (Offert.) [de s. trin.]	281r
Botrus cypri dilectus meus (Ant.)	173r
Calicem salutaris accipiam (Ant. in Cena domini ad vesp.)	153r
Cantemus cuncti melodum	70v
Celorum dulcis armonia (Prosa de conceptione b. v.)	62r
Criste audi nos	259v
Criste jrhore uns	259v
Cum esset rex in accubitu suo (Ant.)	122v
Cum esset rex in acubitu suo (Ant.) mit Tropus „O regina cui celestia canunt agmina“	175r
Cum regina glorie	115v
Da pacem domine	191r
Da pacem domine	192r
De Corpore Christi — Ecce panis angelorum	156v—157v
Ant. O quam suavis	
Ant. Sacerdos in eternum	
Ant. O insignis et predulcis esca	
De profundis clamavi ad te (Tractus)	283v
Deitatis fragrans stella [2 st.]	110v
[Der tag der ist so freudenreich	113r]
Descendi in ortum (Ant.)	180r
Des menschen liphabir (Prosa Mittit ad virginem in vulgari)	182r
Dies est leticie	111v
Dilectus meus candidus et rubicundus (Ant.)	124r
Dilectus meus clamat ad me (Ant.)	166v
Dilectus meus loquitur michi (Ant.)	138r
Dilectus meus michi et ego illi (Ant.)	123v
Dilectus meus misit manum suam (Ant.)	122v
Dixi ascendam in palmam (Ant.)	139v
Domine jhesu christe (Offertorium)	285r
Domine [non] secundum peccata nostra (Tractus in Quadrag.)	152v
Ecce concipies et paries (Ant.)	160r
Ecce maria genuit (Ant.)	160r
Ego comparabilis (Ant.)	146r
Ego flos campi et lilium	145r
Ego mater pulcre dileccionis et sancte spei (Ant.)	124r
Egredimini filie syon	167r

Venite exultemus	286^{v}
Venite exultemus	282^{v}
Venite exultemus [Invitatorien]	86^{r}—98^{v}
Vere vere hodierna dies	204^{v} u. 230^{v}
Vidi formosam ascendentem	115^{v}
Virga yesse floruit (Ant.)	135^{v}
Vox dilecti mei pulsantis (Ant.)	141^{r}
Vox dilecti mei pulsantis (Ant.)	147^{v}
Vox turturis audita est (Ant.)	174^{v}
Vulnerasti cor meum soror mea (Ant.)	173^{v}
[Wir danken dir lieber herre	260^{r}]

Anhang 2: Zu den deutschen Texten des N. C.

Von Friedrich Ranke, Breslau

Die Schreibschulung des Aufzeichners der deutschen Texte des N. C. ist die gemeinschlesische des 15. Jahrhunderts: $i > e$ in offener Silbe: *erem*, *ere*, *methe*, *neder*, *geleden*, *vortreben*, *becleben*, *deßem*, *dezem*; $o > a$ in *gesprachin*, *gerachin*, *irstachin*, *czubrachin*; $u > o$: *kommer*, *tommer*, *gedolt*, *geholt* (*gehuldet*), *ortel*, *lost*, *drockte*; $ü > i$ in *dorjme*, *worjme*; $â > o$: *gnoden*, *drote*, *vnflote*, *nomen*, *zogen* (*sâhen*), *logen*, *czwor*, *goch*, *noch*, *brochte*, *ochte*, *yommer*, *stroffte*; Zerdehnung des *e* (und *æ*) in *stehe*, *meher* (*mære*); ferner: *hirre*, *hirschende*; *hewpt*; *geleeth* (*geleget*); *schepper*; *mutte*, *guttir*, *behutt*; *dir-*. An Besonderheiten weisen die *u* für *o* vor *r*+Dental nach Niederschlesien: *durtt*, (*ist*) *wurden*; ebenso das *au* für *u* vor *lt*: *vnschawlt*; *au* für *û* vor Konsonant gehört ins „Neiderländische" einschließlich der Neumarkter Platte: *tawfels*, *stawere*, *vntawre*; *zawle* (kann auch *û haben*); dazu das weiter verbreitete *traw*, *vngetrawen*. — Es spricht also nichts dagegen, daß der Schreiber des Neumarkter Cantionals in der Gegend von Neumarkt auch zu Hause war[1].

1. Ave morgensterne (189^{r}, ohne Noten).

Die an das im Kodex unmittelbar voraufgehende lateinische Ave yerarchia (Wackernagel I Nr. 416) angelehnte deutsche Ave-Glosse ist uns sonst nicht begegnet. Die Überlieferung ist verhältnismäßig gut. Zwischen Strophe 4 und 5 fehlt die mit Dominus, zwischen 7 und 8 mindestens die mit Benedictus beginnende Strophe (inter mulieres scheint in 7 enthalten); Strophe 9 ist späterer Zusatz. — Unter den Reimen sind *irloste*:*koste*:*woste* (Strophe 5) sowie *dirlawffen*: *gesloffen* (Strophe 5) besonders im Schlesischen möglich.

Der Text lautet[2]:

---

[1] In den mundartlichen Angaben stütze ich mich auf Ergebnisse einer noch unveröffentlichten Arbeit von W. Jungandreas „Zur Geschichte der schlesischen Mundart im Mittelalter", die 1936/37 in den „Deutschkundlichen Arbeiten", Veröffentlichungen aus dem Deutschen Institut der Universität Breslau, Schlesische Reihe, erscheinen wird.

[2] Abkürzungen aufgelöst: kursiv; Unleserliches in [ ]; Interpunktation zugefügt; sonst buchstabengetreu. Ebenso bei den andern Texten.

In wlgari.

1. Ave morgensterne,
der hy*m*mel lucerne,
sußir mandil kerne,
engil keyserinne,
gotis tempil reyn,
genoden vinth man ynne.

2. Maria behute
vns durch deyne gute
vor der hellen glute,
allen ko*m*mer wende,
hilff vns, ju*n*cfraw reyn,
noch deßem enelende.

3. Gracia besessen
hot dich got vormessen,
do wir gar vorgeßen
logen yn der ochte
von dem leydigen val,
den vns ewa brochte.

4. Plena guttir fruchte,
deyne matliche czuchte
an wandils geruchte
vnvorrucket gantcz bleben,
der alden slangen hewpt
hot deyn fuß zcureben.

5. Tecu*m* vns irloste,
gotlich munt dich koste,
manch p*ro*phete woste
was sich sulde dirlawffen,
vil figuren irgingen, (189^{v})
dy tiff hatten geslossen[1].

6. Benedicta bistu,
yn dir zo hatte her zeyne rwͤ,
mitsam ist her wurden nw,
crist, der eynhorn wilde,
der vnbewtlich liff
off des hy*m*mels gefilde.

7. Tu aws allen weyben
kanstu leyt vortreiben,
das an vns mag bleiben
von der zunden tucke,
fure vns, ju*n*cfraw, recht
czu des hymmels brucke.

8. Fruct*us* ist gegeben
ventris, das wir leben,
tui czucht bleyb eben,
vns von sunden stawere,
kule vns, flossiger born,
von der lost vntawere.

9. Große traw an dir leit,
maria hilff vns an der czeit,
zo wir wandir weit
aws dezem vatir lande,
Jrloze vns, reyne mait,
von des tawfels bande.

10. Jhesus ist der namen deyn,
hirre cristus stehe vns bey,
wenne das gerichte wirt zeyn.
hilf vns, hirre, aws noten,
zo du richten wirst
vnde den zunder toten.

11. Amen gib solamen
durch deynen werden namen,
loß vns nicht beschemen
yn vnßerm letczten examen,
zo du richten wirst.
fiat spreche wir amen.

2. Eya der großin vnczucht (260^{r}, ohne Noten).
(= Wack. II Nr. 615, (620), 623.)

Das oft überlieferte deutsche Lied zur Melodie des Laus tibi Christe (Wack. I Nr. 345f., Bäumker I, S. 462, in N. C. auf dem voraufgehenden Blatt 259^{r}) findet sich auch in den Sammelhandschriften der Lieder des Mönchs von Salzburg, allerdings ohne Verfassernennung. Nach Wackernagel soll es nicht vom Mönch

[1] lies *gesloffen*.

stammen[1]. Unser Text zeigt die schon aus Wackernagel und Bäumker ersichtliche Neigung des Liedes zu Strophenumstellung und -wucherung, die ein Kennzeichen reichlichen und zwanglosen Gebrauchs des Liedes ist. Strophenfolge: W. 615, 4. 3. 2. a. 5. b. 8.[2] c (ähnlich W. 620, aber dem lat. Text näher). 623, 2. 6 (vgl. 615, 6). 615, 7. 11 (vgl. 623, 7). 1 (=623, 3).

Die Zusatzstrophen lauten:

a) Gelobet zeistu ch*riste*,
du milder h*er*re gut,
das du vns dirlost
mit deynem tewren blut,
hilff vns, hirre, hewte,
das wir komen dar,
zo man singet gloria
an der engil schar.
kyrieleyson.

b) Ir libin cristin lewte,
mit ynniclichin geren
sullet ir dancken hewte
ch*risto* vns*erm* hirren,
der sich mit willigim mutte
hot loßen sloen,
wenne wir von seynem blute
heyl vnde trost entphôn.
kyrieleyson. cristeleyson.

c) Gelobet zeistu criste,
der du ledist peyn
an dem crewtcze hangende
vor dy knechte deyn,
mit dem vatir hirschende
yn dem hy*m*mel reich.
mache vns allen zelig
hy off erdreich.
kyrieleyson[3].

---

[1] Eine gründliche Untersuchung der geistlichen Lieddichtung des Mönchs, die von Meyer-Rietsch nicht mitbehandelt wurde, tut dringend not! Vielleicht bringt sie die angekündigte, aber anscheinend noch nicht erschienene Dissertation von Clothilde Pfleger, Untersuchungen am deutschen Lied des 13.—16. Jahrhunderts, vgl. Studien u. Mitt. z. Gesch. d. Benediktinerordens 52. S. 4.

[2] Nach Str. 8 bleibt der Rest von 260v (4 Zeilen) unbeschrieben; mit Str. c beginnt 261r; also hat der Schreiber mit Str. c eine neue Strophenreihe begonnen?

[3] Die Strophen b) und c) begegnen auch in der Fassung, die in der Prager Hs. VII C 10 dem O filii ecclesiae und Homo tristis esto unmittelbar folgt (ohne Noten). Hier ist die Strophenfolge: Laus tibi Christe, Wackernagel II, Nr. 623, 2. 3. 1. 615, 9. 10. b. 623, 4. 6. 7. 615, 7. c. Die letzte Strophe (= NCc) lautet:

Wir dancken dier lieber herre
das du geliden hast
an dem Creutze hangende
deine knecht erlost,
Wenne du herre hirschen bist
inn deines vatern reich,
mach vns allen selig
hie auff dem erdtreich.

Darauf erst folgt (mit Noten) der Kyrie-Anhang des Laus tibi Christe, zum Teil mit deutschen Worten, ähnlich wie in N. C. 259r f. (vgl. oben S. 400).

3. Homo tristis esto (247r).

(=Wack. II Nr. 524, vgl. Nr. 523 und Dreves, Cant. Bohem. Nr. 40 u. 40a.)

Das kunstvolle lateinisch-deutsche Doppellied ist nunmehr dreimal in seiner vollen Ausgestaltung (P, Z, NC)[1], das Homo tristis esto allein (mit der deutschen Übersetzung) außerdem noch dreimal nachgewiesen (B, L, W)[2], davon einmal nur die beiden ersten Strophen (W); endlich findet sich seine erste deutsche Strophe noch einmal ohne den lateinischen Text (K)[3].

Die Abweichungen in der Strophenfolge ergeben sich aus der nachstehenden Tabelle, der ich die Reihenfolge von P zugrunde lege[4].

P	Z	NC	B	L	W	K
1	1	I				
(1a)						
I	I	1	I	I	I	(I)
2	2	II				
(2a)						
II	II	7	II	II	II	
3	3	III				
(3a)						
III	III	2	III	III		
4	4	IV				

[1] P = Hs. M 1 VII C 10 (Nr. 1253) der Prager Universitätsbibliothek, Bl. 56v—69r; abgedruckt bei Dreves, Cant. Boh., S. 78ff.; Abschrift von 1556 von einer Hs. des 14./15. Jahrhunderts aus Glatz, vgl. Dreves, S. 24ff., Burdach, Zentralblatt f. Bibliotheksw. VIII 470ff. — Ein Vergleich der Hs. mit dem Abdruck ergab folgende schwerer wiegende Abweichungen von Dreves: 40, 1, 15 *graténter*; 2, 6 *pro* fehlt; 3, 7 *redemis*; 6, 6 *ei miseri*; 6, 17 *plangendum*; 7, 7 *in celis*; 7, 8/9 *Omnes christiani / estote mentis sani* (!); 7, 18 *almum*; 7, 19 *pro m. palma.* — 40a, 3, 4 *der*; 5, 10 *Jhesum*; 5, 21 *an vns erblich.*

Z = Hs. XVIII der Stadtbibl. zu Zwickau (s. XV/XVI), Bl. 151v—160v; abgedr. bei Wack. II, Nr. 524 (vgl. Bäumker, I, Nr. 205a). Der Abdruck ist recht genau; ein Vergleich mit der Hs. ergab nur: 1, 6 *hott*; 3, 9 *schrirn*; in der Schlußbemerkung streiche die Notiz zu c 7 (die Hs. liest *natum tradis*) und zu 4, 7 (die Hs. liest *rore*).

[2] B = Hs. I Q 233 der Staats- und Universitätsbibliothek Breslau (s. XV), Bl. 174r—174v; abgedr. bei Hoffmann, Gesch. d. deutschen Kirchenliedes (1854), S. 303ff., besser bei Wack. II, Nr. 523. Die Hs. stammt aus der Bibliothek des Klarenstifts zu Breslau. Der Abdruck bei Wack. ist recht genau: B liest 2, 7 *nimium* (st. *vimine*); 4, 7 *sui*; 5, 6 (deutsch) *wirt ir lon b.* (in der Schlußbemerkung streiche 5, 5 *sust* = *sus ist*!); 7, 8 (deutsch) *gar* st. *har.*

L = Hs. 490 der Lobkowitzer Bibliothek (s. XV), jetzt auf der Prager Universitätsbibliothek, Bl. 55v—56r; ohne Noten.

W = Hs. Aug. 4° 30. 9. 2 der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel (Heinemann, II 4, Nr. 3348), Bl. 114r. Die Hs. (s. XV) enthält in dem lat. Grammatiktraktat Antigamaratus (Bl. 24r ff.) zahlreiche deutsche Worte in grober ostmitteldeutscher, aber nicht schlesischer Mundart sowie einzelnes Tschechische. Die Eintragung der beiden Strophen unseres Liedes (die zweite Str. bricht bei *wewunden* ab) zeigt bairisch-österreichische Grundlage mit ostmitteldeutschen Spuren, ist also wohl in Böhmen geschehen.

[3] K = Hs. G B, fol. 47 des Historischen Archivs der Stadt Köln, Bl. 87va; ohne Noten. Die Hs. ist im Jahr 1460 in Köln geschrieben.

[4] 1ff. bezeichnet die Strophenfolge O filii ecclesiae, Iff. die Folge Homo tristis esto; Klammer bedeutet: nur deutscher Text ohne lateinische Entsprechung.

P	Z	NC	B	L	W	K
(4a)						
IV	IV	5	IV	IV		
5	5	VI				
(5a)						
V	V	3	VI	VI		
6	7	VIII	VIII	VIII		
(6a)		4				
VI	VI	6				
VII[1]		V	V			
VIII	VIII	(8)				
7		(9)				
(7a)		VII				
	IX	(1)				
		(5)				
		(4)				

Daß die von Z im wesentlichen geteilte Strophenfolge von P gegenüber der von NC die ursprünglichere ist, ergibt sich aus dem inneren Zusammenhang der Strophen 1—7 und I—VIII. P hat diesen alten Zusammenhang, der von der Passionsklage in 1ff. bis zur Erlösungshoffnung, in I—VII bis zur Erlösungsfreude führt und in VIII mit Preis und Dank schließt, bis auf die Umstellung von 7 (+7a) anscheinend richtig gewahrt und die Gesamtaufführung nur durch die deutschen Strophen 1a—7a „bereichert", die Dreves zur Auffassung des Ganzen als eines Leiches verführten, die aber, ohne lateinische Parallele, durch Eintönigkeit und formales Ungeschick ihre Unursprünglichkeit deutlich verraten. — Z hat die Strophen 6 und VII verloren und schließt mit einer sonst nicht überlieferten, aber durch NC (8) (9) vorausgesetzten Judasstrophe IX, die sich durch ihre an das Passionsspiel erinnernde Zeichnung des Verräters mit *loculus* (*nezer*) und *barba rubea* und durch ihre formalen Abweichungen am Schluß (bei unveränderter Melodie) als späterer Zusatz erweist. — In NC, das schon dadurch abweicht, daß es nicht mit 1 sondern mit I beginnt, ist die Strophenfolge in Iff. gestört, in 1ff. völlig in Verwirrung geraten. Die Folge I, II, III, IV, VI, VIII, der also außer VII noch V verloren gegangen ist, teilt NC zunächst mit B und L, bringt dann aber, mit Unterbrechung durch je zwei Strophen der Folge 1, die Strophen V und VII (beide lateinisch und deutsch) noch nach, obgleich V hier zweifellos fehl am Platze ist, während mit Strophe VII, die auch in P die Osterfreude schon anklingen läßt, ein leidlicher Schluß des Ganzen gewonnen wird.

Durch die Strophenfolge 1, 7, 2, 5, 3, 4, 6 ist die sinnvolle Gedankenentwicklung von 5, 6, 7: Judas — Judaei — fratres Judae — gründlich zerschlagen. Der nachgetragenen Strophe V folgen noch zwei sonst unbekannte deutsche Judasstrophen (8) (9), die ohne lateinische Entsprechung aus der deutschen Strophe IX von Z heraus entwickelt sind; in ihnen macht sich der Haß gegen den Verräter in volkstümlich derben Höllenvorstellungen Luft (s. u.). — Endlich folgen noch die Dubletten-

[1] Ich habe die von Dreves vorgenommene Umstellung der Schlußstrophen rückgängig gemacht und folge der Hs.

strophen (1), (5), (4), nur deutsch, aber unter der richtigen lateinischen Anfangszeile und durch Zahlen 2, 6 (fälschlich für 8), 12 an ihren Platz im Voraufgehenden verwiesen. Der Wortlaut von (1) weicht bis auf die Anfangszeile völlig von dem in P, Z und NC 1 überlieferten deutschen, aber auch vom lateinischen Wortlaut ab (s. u.), ist also selbständige Neudichtung; die Dublette (5) hält sich enger an die Überlieferung von P und Z als NC 5, das gegen den Schluß mit etwas engerem Anschluß an den lateinischen Text abweicht; (4) entspricht genau dem Wortlaut von P, während NC 4 vorher eine selbständige Übersetzung des lateinischen Textes gebracht hat. — Die Zertrümmerung der Strophenfolge mag mit der Art der musikalischen Aufführung zusammenhängen, bei der die einzelnen Strophen durch die Ineinanderschiebung der beiden Strophengruppen weit voneinander getrennt waren. Die Doppelüberlieferung der Strophen 1, 4, 5 in dem für den Gebrauch bestimmten Kodex bleibt merkwürdig: hat der Neumarkter Kantor dafür sorgen wollen, daß je nach Wunsch die eine oder andere Fassung gesungen werden konnte?

Ich gebe die vom bisher Bekannten abweichenden Strophen aus NC:

(1) O filij ecclesie.
O liben kynt der cristenheit,
beweynet hewte dy yomerkeit,
dy jh*es*us an dem crewcze leid,
do en eyn scharffes sper durchsneid
durch zeyne zeyte yommerlich
vnd och yn zeyn hertcze zo bitterlich,
das nicht ist zeynem smertczen gleich.

4 O mensche, durch dich werde betracht
dy bitter martir dy got leyt bey nacht,
geduldiclichen her das leyt,
dem zey hewte lob ere vnd dang bereyt.
geslagen vnde vorspotet wart,
mit speychil, dornern, mit dem spere gestachen wart,
gebunden zo starp der h*er*re czart.

5 O juda, vngetraw du bist
vnde ey*n* meyster aller falschin list,
wen du host felschlich geton
vnde mochst dorjme keyne rew gehan.
we dir, we den dorftigen
dy in der hellen mussen leyden peyn
vnde nicht bey ch*rist*o yn dem hymmel zeyn.

(8) O juda, du vil ey*n* bozir wicht
vnd dorczu von rechten falschem geticht,
das du vorrytest das vnschuldige blut,
das vns irlost hot von der hellen glut,
mit deynem großin nezer
ewiglichin yn der hellen mustu weßen,
dy swarczen k[o]l s[ecc]ke mustu doryn leßen.

(9) O juda, was hostu geton!
dorjme nomstu eyn schentlichis lon,
das du vorrytest gotes zon,
der (255v) dir vil gutis hot geton.
du bist eyn schalgk von der art
mit deynem langen [falschin] [ro]ten bart,
der jungen tewfel yn der hellen wart.

4. O mensche bedencke dy not (201v).

Die bisher unbekannte Lamentation, anscheinend beim Umgang in der Finstermette zu singen, ist das sprachlich kunstloseste Stück der Sammlung: Reimpaare von sehr freier Füllung des Viertaktrahmens (bes. v. 14, 16, 25, 34, 38, 44) bilden — ähnlich wie in Wallfahrts-„Rufen" — die syntaktische Einheit (nur gegen den Schluß zweimal Vierzeiler, 41—44 und 47—50, von denen der zweite auch musikalisch als Einheit erscheint). Die Reime sind sorglos: Assonanzen in *hyng:fynd* (mit schlesischer Kürze), *besynne:stymme*; der Reim *bereyt:hewpt* 27/28 ist grob mundartlich[1]. Auch der Sprachstil ist schlichter als in den an das Latein angelehnten deutschen Stücken. Das formale Vorbild des anscheinend originaldeutschen Stückes ist von Schmitz in der unmittelbar voraufgehenden lateinischen Lamentatio nachgewiesen. Der Text lautet:

Lamentacio.

(201v) O me*n*sche, bedencke dy not,
dy dey*n* got geleden hot,
vnd betrachte yn dey-(202r)nem herczen
zeyne*n* grossen bittern smerczen.
O du y*n*nige cristenheit,
beweyne hewte zeyn yo*m*mer vnde leyd.
auch bedencke czu dezer fart,
wy her yemmirlichin gefangen wart;
vnd czu den zelbigen stunden
wart her gar hartiglich gebunden.
her wart gefurt gar ye*m*mirleich
gebunden eyne*m* dibe gleich.
vor den richtir her wart gebrocht,
ey*n* falsch orteil ma*n* obir en irdocht. (202v)
mensch, das saltu clagen,
wy her wart an zeyn heyligis wange geslagen.
Auch von der falschen juden neit
wart her vorlacht, vorspot vnd vorspeyt.
Sy czogen em an ey*n* weysses cleyt,

[1] Nach Jungandreas ergibt innerhalb des schlesischen Sprachraumes im Mittelalter die Bindung von *houbet* auf *bereit* etwa nördlich einer Linie Zittau—Liegnitz—Schweidnitz—Glatz—Mährisch Schönberg und westlich einer Linie Jägerndorf—Groß Strelitz einen reinen Reim, und zwar nördlich der Sudeten und der Grafschaft Glatz den Reim *hêt* : *berêt*, südlich davon den Reim *hait* : *berait* bzw. *hǻt* : *berǻt*.

O wy gar geduldiglichen her das leyd!
Sy vorbunden em zeyn owgen mit vn(ge)fuge[1]
vnd en gar yemmerlichen slugen.
dornoch her nacket vn*de* bloß
wart gebu*n*den an eyne zawle groß.
her wart mit (203r) scharffin ruten vnd geisseln gehawen,
das bedencket man vn*d* frawen.
Eyne crone von dorne wart em bereytt,
dy drockt man em off zeyn heiligis hewpt.
nu sich, me*n*sch, czu deser stund,
wy her ye*m*mirlichen wart vorwund.
her vorgoß zey*n* blut gar mildiclich,
das loße, me*n*sch, dirbarmen dich.
Bedencke das yomer vnd dy pey*n*,
wy her of gab williclichen das leben zey*n*. (203v)
Dy juden nomen en nacket vn*d* bloß
vn*n*d hy*n*gen en an eyn crewtze groß.
Nw zeyne*n* smertczen bedencket,
wy her mit essig vnd mit galle wart getrencket.
Do her also an dem crewcze hyng,
do bat her och vor seyne fynd.
Me*n*sche, nw betrachte vn*d* besy*n*ne,
wy got mit starckir sty*m*me
Gab off das leben zeyn
vnd starb geduldiclichin zam eyn scheffeley*n*.
Awe des yomers, (204r) das man do sach,
wy eyn scharffes sper zey*n* hertcz durchstach!
O mensch, bedencke dy not
vnd beweyne zeynen bittern tot,
mit dem her dich irloste
von der hellen roste.
Iherusale*m* *iherusa*le*m* *jherusa*le*m* *jherusa*le*m* jherusalem,
bekere dich czu gote deynem hirten.

5. Alß dy sonne durchdringt das glaß (113r).

(=Wack. II Nr. 689ff., vgl. Bäumker I, S. 286ff.)

Einzelne Strophen aus der mehrfach überlieferten, freien Verdeutschung des in unserm Kodex voraufgehenden Dies est laetitiae (Wack. I Nr. 332). Am nächsten steht unsere Fassung der Nr. 695 bei Wack.; Strophenfolge darnach 3, 4, 7(+6), 2. — Die dritte (7) Strophe lautet:

Herodes zante boten awß,
her lyß dy kindeley*n* toten,
maria dy libeste mutir zeyn
sie qwam yn große noten.

---

[1] *ge* über der Zeile nachgetragen.

Jozeph nam das kindeleyn
gar liplich yn dy arme zeyn:
„maria du libeste muter meyn,
nu czihy (114[v]) wir yn egipten landt,
dorynne werde wir wol bekant,
behalde wir das kyndt beym leben“.

6. Des menschen liphabir (182[r]).
(= Wack. II Nr. 576.)

Das deutsche Mittit ad virginem des Mönchs von Salzburg. Unsere Überlieferung ist verhältnismäßig gut. Überschrift: *Prosa mittit ad virginem in wlgari*; Strophenfolge: 1, 2, 3, 4, 5, a, b(+6). Die beiden letzten Strophen bringen, ohne Entsprechung im lateinischen Original, ein Gespräch des zurückgekehrten Engels mit Christus. Sie lauten:

a) ‘Nw zage, engil feyn,
ap zy wil dy mutir zeyn,
vnde zage [vns] dy wort
dy du von jr host gehort
noch engelischir weyse’.
„Sy hot dich aws irkorn
vnde zalt lôn deynen czorn.
du salt dy menschen gar
furen an der engil schâr.
das spricht dy mutir deyn“.

b) ‘Ich wil werden geborn
vor dy tot zunder gar
vnde mit meyner arbeit
vortreyben großis leit,
das dem sundir was bereit.’
Her wirt [geruch]in vns
applaß der zunden geben,
durch zeynis zonis tot
gibt her vns das ewige leben
durtt yn dem obirlande.

Ob diese Zusatzstrophen in der sonstigen Überlieferung des Textes vorkommen, übersehe ich nicht; den von Wackernagel benutzten Hss. sowie der Danziger fehlen sie[1].

[1] Vgl. Herbert Löwenstein, Das deutsche Mittit ad virginem (in Paul und Braunes Beiträgen, Bd. 56, 1932, S. 449ff.). — Von den von L. seiner (Danziger) Hs. entnommenen Textbesserungen werden die zu den Versen 18 (*vnd ir genoß*) und 33/34 (*vnde sprich vol gnoden du/vnde sprich got ist mit dir*) durch N. C. bestätigt. Für die Herstellung des Originals kommen etwa noch die Lesarten von N.C. zu den Versen 4 (*eynen ertczengil clar*), 7 (*wart awsgesant von gote*), 19 (*trath*), 45 (*der do wunderer ist genant*), 55 (*durtt yn dem obirlande*) in Betracht.

Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten im Osten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts

Von Gerhard Pietzsch, Dresden

C. Krakau

Abkürzungen.

AC	= Album studiosorum universitatis Cracoviensis, Tom. I, II, Cracoviae 1887/92.
AR	= Acta rectoralia almae universitatis studii Cracoviensis, Tom. I, II, Cracoviae1893/97, 1909.
CdC	= Codex diplomaticus universitatis Cracoviensis, Tom. I/IV, Cracoviae 1870ff.
LDC	= Liber diligentiarum fac. art. universitatis Cracoviensis I, ed. W. Wislocki, Cracoviae 1886.
LPC	= Statuta necnon liber promotionum philos. ordinis in universitate studorum Jagellonica ab ao. 1402 ad annum 1849, ed. J. Muczkowski, Cracoviae 1849.
ZVGASchles.	= Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Schlesiens.

I. Die Statuten der Krakauer Artistenfakultät

Im Jahre 1409 wird beschlossen, daß zu den Büchern, die „ante gradum baccalariatus“ gehört werden müssen, auch die „musica muris“ gehört (LPC XII/XIII), die Dauer der Vorlesung einen Monat und das Honorar „duos grossos“ beträgt (ib. XIII. XV).

1538 wird das Honorar für „Arithmetica cum Musica“ auf „quattuor grossos“ erhöht (LPC LVII).

1550 wird beschlossen, daß „pro gradu magisterii“ gehört werden muß „Arithmetica cum Musica“ (LPC LXV).

1601 heißt es in dem Abschnitt „De examine magistrandorum“, daß die mathematischen Disziplinen zuletzt geprüft werden und zwar auf folgende Weise: „1° Dantur themata ex Euclide, cui adjungitur Perspectiva. Dantur autem ex utraque propositiones eodem, quo sequuntur, ordine, et haec duo simul proponi ad tractandum candidatis solent. 2do Theoricae planetarum. 3tio *Arithmetica et Musica simul, auctoris Joannis de Muris. Ad extremum singuli candidati in monochordo aliquam melodiam effingent, examinatoribus jubentibus* (LPC CXXVIII/XXIX).

1603 wird ein höchst interessanter Beschluß veröffentlicht: „Quia major pars iuventutis ad Universitatem nostram venit, quae privata eaque arctiori institutione indiget, magno consilio et longa deliberatione conclusum fuit anno 1588, ut *scholae privatae* propter hanc rudiorem juventutem in alma Universitate nostra instituerentur, in quibus *prima septem Artium liberalium* ac utriusque linguae *initia* et elementa via et ordine traderentur. Quas ad laudem et honorem Dei Omnipotentis utilitatemque publicam restituendas ac reformandas decernimus. Harum autem scholarum talis erit ordinatio:

I. Schola Grammaticae (keine Musik).
II. Schola Poeticae (Antefestis diebus *Musica* una hora antemeridiana).
III. Schola Dialecticae (keine Musik).
IV. Schola Rhetoricae (keine Musik).

Quas quidem scholas adolescentium nostrorum ita instituimus, ut neque minora studia aliarum scholarum extinguantur, neque majora Facultatum negligantur (LPC CXLVI/VII).

1603 werden ferner „pro gradu magisterii" verlangt „Arithmetica cum Musica speculativa Johannis de Muris una commutacione" (LPC CLV).

Ein weiteres Verzeichnis philosophischer Vorlesungen aus dem 17. Jahrhundert erwähnt zwar keine Musikvorlesungen, doch steht am Ende der charakteristische Satz: „Et aliae plurimae lectiones Matheseos, tum Historiae variae, nec non Resolutiones Oratorium M. Tulli Ciceronis, legi solent in alma Universitate Cracoviensi, quando professorum copia adest (LPC CLXIII; CLXV).

Der Index lectionum in Facultate philosophica tradendarum vom Jahre 1745 (!) enthält unter den Lectiones matutinae pro gradu: *Musica speculativa cum Arithmetica Joh. de Muris* pro 2do gradu (LPC CLXVI).

Im Jahre 1765 werden die mathematischen Vorlesungen gegliedert in „Mathematica pura, applicata und Physica dogmatico-experimentalis. Unter letzterer befindet sich auch eine Vorlesung „De *sono*, igne, meteoris, vaporibus et ventis" (LPC CLXXI).

II. Musiktheoretische Werke

Da bis jetzt keine alten Bibliothekskataloge der Krakauer Kollegien, Kirchenbüchereien usw. bekannt geworden sind, scheint es mir angebracht, die noch auf der Krakauer Universitätsbibliothek befindlichen alten musiktheoretischen Handschriften im folgenden in alphabetischer Reihenfolge zu geben. Entnommen sind die Angaben dem Cat. codd. mss. bibl. univ. Jagellonicae Cracoviensis von W. Wislocki (Crac. 1877/81).

I. Anonymi.

1. Explicationes Antiphonarij et aliorum canticorum ecclesie. Na końcu: „Finitum est Comentum in die s. Johannis Decolacionis, et est reportatum totum per manus Pacoslai; finiui librum, scribsi sine manibus ipsum". = Ms. 1302. AA X. 3. Kod. pap. z. poczatku w. XV, fol. 2/94; Wislocki p. 328.
2. Notae musicae cum regulis. Na oprawie inną ręką: „Liber dni Johannis de Jaszona". Kod. nie jest pisany ręką bl. Jana Kantego. = Ms. 2464. DD X 12. Kod. pap. z. r. 1421, w 4ce, str. 1/25 i 227/28; Wislocki, p. 590.
3. De musica. Zaczyna się: „Musica est recte modulandi sciencia . . ." = Ms. 568. DD III 24. Kod. pap. z. w. XV różnemi pisany rękami, fol. 159/69; fol. str. 213 i 1 karta próżna na końcu. Wislocki, p. 177.
4. De musica. Zaczyna się: „Musica secundum Bohecium sic diffinitur . . ." = Ms. 1859. BB XXIV 17. Kod. pap. z. w. XV różnemi pisany rękami, w 4ce, str. 5/25; str. 410 i 1 karta pergam. na początku. Wislocki p.442/43.
5. De musica sex capita. Zaczyna się: „Musicam antiquis illis temporibus in veneracione fuisse, memorie proditum est . . ." = Ms. 2616. Kod. pap. z. w. XVI różnemi pisany rękami, w 4ce, kat 2/17; kart. 22. Wislocki, p. 621.
6. De musica. Zaczyna się: „Pro recommendacione artis musice adveniat nobis dictum, quod scribit Aristotelis Imo (Primo) Polliticorum . . .". Na str. 428: Quid sit musica; str. 429: De diuisione musice. = Ms. 1927. BB XXV 14. Kod. pap. z. r. 1444/45 różnemi pisany rękami, 4ce, str. 427/78; str. 287. Na str. 1 oprawie: Liber magistri Johannis de Elkusch; tamze inną ręką: „1542".
7. De musica sine inscriptione. Na str. 198: „Qualiter quis ad musice dis-

ciplinam se adaptare debeat ...". str. 253: „Pro recommendacione artis musice adveniat nobis dictum, quod scribit Aristoteles Imo (Primo) Polliticorum ...".
= Ms. 1861 XXIV 19. Kod. pap. z. w. XV, w 4ce, str. 197/293; str. 293, 2 karty pergam. i 5 prosnych na poczatku i końcu. Wislocki p. 444.

II. Berno Augiensis.
Bernonis Tonarius, item passim cum Adnotationibus marginalibus, adscriptis manus A. de Opatow. Zaczyna się: Dno dno dilecto, archipresuli Piligrino ...". Na str. 82 poczatek textu: „Omnis igitur regularis monocordi construccio ...". Na końcu: „quarum litterarum nomini numeros in fine huius annotandos consuimus, quo concessionis nulla dudietas remaneret: π (lxxx) φ (d) α (i) ϱ (c) 1 (X) y (cccc) m (XL); ponemes insuper in fine Ebraicum AMHN Grec. is litteris scriptum, collectis igitur omnibus numeris, tot fiunt mccxi (=1211); tamże na marginesie: „In sequenti etiam nominis Petri apostoli prima littera π (lxxx), mei quoque scribo primam Pe".
= Ms. 1965 BB. XXIII. 8. Kod. pergam. z. r. 1211, w 4ce; str. 81/116; str. 116. Wislocki p. 478.

III. Boethius.
Boethii A. A. T. Severini de musica libri V. Zaczyna się: „Sequitur Musica Boeci, s. Seuerini. Incipit Musice institucionis liber I ..."
= Ms. 1861 XXIV 19. Kod. pap. z. w. XV, w 4ce, str. 15/178; str. 293, 2 karty pergam. i 5 próżnych na poczatka i końcu. Wislocki p. 444.

IV. Musica enchiriadis.
Hugbaldi monachi Elnonensis „Incipit Musica henchiriadis", passim cum Adscriptionibus marginalibus A. de Opatow.
= Ms. 1965 BB XXIII 8. Kod. pergam. z. r. 1211, w 4ce, str. 1/79; Wislocki p. 478.

V. Johannes de Muris.
1. „Et si bestialium uoluptatum ...". str. 229: „Explicit Musica Johannis de Muris, concordans cum Musica Boecij".
= Ms. 1970. BB XXIII 13. Kod. pap. z. końca 2 XIV, w 4ce, str, 207/229. Wislocki p. 479.
2. Explicit Musica Reuerendi magri Johannis de Muris a. d. 1427.
= Ms. 546 DD III. 14. Kod. pap. z. w. XV różnemi pisany rękami, fol., str. 199/217. Wislocki p. 169.
3. „Liber Musice mgri Johannis de Muris. Etsi bestialium voluptatum ...". Przy końcu: „Explicit Musica mgri Johannis de Muris, concordans cum Musica Bohecij, per manus Johannis baccalarij de Elkusz, in die s. Marci 1445". = Ms. 1927. BB XXV 14. Kod. pap. z. r. 1444/5 różnemi pisany rękami, w 4ce, str. 427/78. Wislocki p. 462/3.
4. Musica mgri Johannis de Muris. Etsi bestialium voluptatum. Na końcu: „Et sic est finis Musice mgri Johannis de Muris, a. 1460 etc.".
= Ms. 1865 BB XXIV 25. Kod. pap. z. r. 1460 różnemi rękami, w 4ce, str. 38/79. Na str. 2: „Liber mgri Nicolai Tauchan de Nissa decretorum dris, canonici et officialis Wratislauiensis, datus pro facultate artistarum racione dispensacionis super parte biennij pro eo facti, a. d. 1481 in vigilia Mathie, in decanatu magr. Michaelis de Wijelon".
5. „Explicit Arismetrica, secundum aliquos est Muris et corespondet Musice Boecij, et secundum alios Arismetrica Jordani".
= Ms. 546, DD III 14. Kod. pap. z. w. różnemi pisany rękami, fol., str. 183/199. Wislocki p. 169.
6. „Musicae speculatiuae Joannis de Muris libri II, quorum alter tradit numerum sonorum et proportionem eorundem, correspondetque musice speculatiue, alter agit de instrumentis, tradens praxim eorum, que in

primo libro docentur, correspondetque musice practice, scripti a. d. 1563 commutatione hiemali per mgrum Martinum Neruitium Clodauiensem, per eundemque lecti hora 20 L. S", przyczém ręką Broscyusa: „ lectorio Socratis. Iste Martinus Neruitius Clodauiensis tenuit scholam Curzelouiensem, postea vero fuit concionattor facundus Sigismundi Augusti, regis. Vide Vitam d. Joannis Cantii in Petro Scarga".
= Ms. 3295. DD. XI 29. Kod. pap. z. w. XVI różnemi pisany rękami, w 8ce, str. 217/329. Wislocki p. 723/4.

7. Castigationes in Musicam Joannis de Muris ex Valentini Vidauii libro, qui asseruatur apud decanum facultatis artisticae descripta.
= Ms. 3295 DD XI 29. Kod. pap. z. w. XVI różnemi pisany rękami, w 8ce, str. 214/216. Wislocki p. 723/24.

VI. Isidor von Sevilla.
Incipit Musica Ijsidori.
= Ms. 1861 XXIV 19. Kod. pap. z. w. XV, w 4ce, str. 5/15. Wislocki p. 444.

VII. Paulus Paulirinus.
Pauli Paulirini olim Paulus de Praga vocitati viginti artium manuscriptus liber, vulo Ksiega Twardowskiego dictus.
= Ms. 257 Aaa I 44. Kod. pergam. z. w. XV, fol. wielkie, kart. 356. U dolu k. 1 inną ręką rubro: „Iste liber datus est pro libraria artistarum maioris Collegij per executores olim Venerabilis dni Johannis Welss de Poznania". Wislocki p. 95.

III. Lehrer und Studenten an der Universität Krakau

Adalbertus, Nicolaus.

Zeit und Ort der Immatrikulation sowie der Erlangung der akademischen Grade unbekannt. Aus Ms. 1712. AA V 6 der UB Krakau geht hervor, daß er 1455 bereits magister artium und in Groß-Glogau Prediger war. Ein wohl etwas späterer Eintrag in derselben Hs. besagt, daß er *precentor* ecclesie Glogouiensis war (vgl. W. Wislocki, Cat. codd. mss. univ. Jag. Crac., 1877/81, p. 413).

A. (Albertus?) de Opatow.

Von seiner Hand besitzen wir Marginalglossen zur „Musica henchiriadis" und zum Tonarius des Berno Augiensis (vgl. UB Krakau, mscr. 1965 BB XXIII). Zeit und Ort der Immatrikulation vorläufig nicht feststellbar. 1445 bacc. art.: Albertus de Oppatouia; 1447 mag. art.: Albertus de Opatow (Medicus); 1452, 1453 und 1458 decanus facultatis artium: Magr. Albertus de Magna Opathow (LPC 37, 38, 44, 50). Die Angabe, daß A. de Opatow 1458 Rektor der Universität gewesen sei (Gieburowski, Die musica magistri Szydlovite, 1915, p. 184) beruht wohl auf einem Versehen (vgl. AC I, 153).

Albertus de Kraina.

1506 immatr.: Albertus Johannis de Crayna (Doctor medicine, consul Cracoviensis quinque uxores habuit; AC II 100[b]). 1510 ad quartale s. Crucis: Alb. de Crayna (medicus uxoratus; LPC 150). 1515 post festum nativ. dni: Albertus de Crayna (consul Cracoviensis, collegiatus et doctor medicine, duxit uxorem, iuvencam 65 annorum alias metusalem; sed postea iuvenem et non infime condicionis, et tandem terciam a Reginali Maiestate, Italam virginem, et tandem quartam et quintam). 1515—1517: extraneus simpliciter seu extra facultatem; 1517 (oct. 3): susceptus ad regendam fac.; 1517[h]: extraneus de facultate; 1518—1522[h]: collega minor (LDC 430). Er las 1520 Arithmeticam cum musica und in den Jahren vor- und nachher über grammatikalische, historische und logische Schriften, Mathematik, Geometrie und Astronomie (LDC 430/1).

Ambrosius de Bolemóv.

1510 immatr.: Ambrosius Nicolai de Bolyemov s. 7 gr. (AC II, 125h). 1514 ad quattuor tempora Penthecostes bacc. art.: Ambr. de Bolijemow (LPC 158). 1520 post festum circumcisionis dni mag. art.: Ambr. de Bolemow (medicus; ib. 170). 1520/21h: extraneus non de facultate; 1521 (19. IV.): susceptus ad regendam fac.; 1522/3: extraneus de facultate. Er begann seine Vorlesungen 1520 mit des Aristotelis Metaphysicam, las 1520h Arist. Topica, 1521 Arithmeticam cum musica, 1521h Arist. Topica, 1522 Arist. de coelo et mundo, 1522 Arist. Posteriora, 1523 Arithmeticam (LDC 384).

Andreas de Opporow.

1465 Juni 25 wird er bezeichnet als iuris utriusque doctor et *cantor* Wladislaviensis (CdC II, 247). Vermutlich immatr. 1455h: Andreas Petri de Opparow (AC 144). 1458 ad quattuor tempora cinerum wird er baccalaureus artium (LPC 50) und 1460 post. nat. Domini magister artium (LPC 54).

Andreas de Pultusk (Poltowsko).

Zeit und Ort der Immatrikulation nicht feststellbar. 1519 ad quattuor tempora Pentecostes bacc. art.: Andr. de Polthowszko (LPC 168). 1523 die tricesima Maij Simon de Lask, ad Omnes ss. Cracoviae in schola degens, cittato dno Andrea de Poltowsko, baccalario, petiuit, ipsum cogi ad tenendum contractum secum de *seruitio cantorie* inito, racione cuius res ipsius exhinc abduxerat, in presencia supradicti Andree, bacc., allegantis, insolentiarum et ludum taxillorum et contencionum ipsius causam esse, quominus nollet eundem Simonem secum recipere ad supradictum seruitium, petentisque, se ab impeticione eiusdem absoluj ... (AR p. 634 no. 2696).

Andreas de Rawa.

1531 immatr.: Andreas Stanislai de Rava dioc. Gneznensis s. 2 gr. (AC II, 260). 1538 pro quartali Cinerum: Andr. de Rava. bacc. art. (LPC 195). Zeitpunkt der Promotion zum Magister vorläufig nicht feststellbar. Vermutlich aber 1546, da er 1546h als extraneus bezeichnet wird und im gleichen Semester Arithmeticam cum musica las (LDC 483).

Andreas de Sigeth.

1445 immatr.: Andreas Petri cantor de Sigeth 3 gr. (AC 110b).

Anthonius de Casszhowia.

1478 Juni 6 wird honorabilis dnus Anthonius de Casszhowia, arc. liberal. baccalarius als Orgelschüler des Valentinus de Pilzno genannt (ARC 145 no. 681). Immatr. 1474: Antonius Gregory de Cassouia 4 gr. d. (AC 216).

Aurifaber de Cracouia, Stanislaus.

Bisher ist es nicht gelungen, ihn mit einem der vielen Träger des Namens Stanislaus de Cracouia, die in den Jahren 1500, 1503, 1504 immatrikuliert wurden, zu identifizieren. Vermutlich wurde er 1506 pro quartali s. Crucis baccalaureus artium (LPC 144). 1508 post festum circumcisionis dni erlangte er die Würde eines magister artium (LPC 147). Er war 1508—1509h extraneus non de facultate, 1510—1516 collega minor, 1517—1527 collega maior, 1517h und 1526h decanus fac. artium (LDC 376/7). Seine Vorlesungstätigkeit begann er mit Aristotelis Posteriora. 1512h, 1514 und 1518h las er Arithmeticam cum musica. Zu seinen sonstigen Vorlesungen, in denen er fast alle damals zugrunde gelegte grammatikalische, mathematische, geometrische und astrologische sowie fast alle Aristotelische und einige humanistische Schriften behandelte, vergleiche den Liber diligenciarum (LDC 376/7).

Aventinus (Turmair), Johannes.

* 1477 Juli 4 zu Abensberg. 1495 Juni 21 immatrikuliert in Ingolstadt: Johannes Turmair ex Abensperg. 6 gr. (Matrikel p. 137). Ob er hier Musikvorlesungen gehört hat, wissen wir nicht; aber es ist wahrscheinlich, denn die Lektionsordnungen von 1478, 1487 und 1492 bestimmen, daß „pro gradu baccalarii" die „Musica Myris" drei Wochen zu hören ist (Prantl, Geschichte der Maximiliansuniversität II, 88ff, 94/5, 109ff.). Wer allerdings damals dieses Fach vertreten hat, können wir vorläufig nicht angeben. Mag. Joannes Turnächtinger, der die musica Muris 1492 gelesen hatte, war bereits tot (vgl. Mederer, Annales Ingolstadiensis Acad. I, 45). 1499 immatrikuliert in Wien. Er setzte dort bei Conrad Celtis, den er schon in Ingolstadt gehört hatte, seine humanistischen Studien fort, während Johannes Stabius ihn in den mathematischen Fächern unterwies. Schon am 10. Dez. 1500 verläßt er Wien, kehrt zu kurzem Aufenthalt nach Abensberg zurück und geht dann, wiederum über Wien, nach Krakau, wo er 1501 immatrikuliert wird (Johannes Petri de Habensberg s. 4 gr.; AC II, 67). Wegen des Todes seines Vaters verließ er Krakau am 28. März 1502 und kehrte nach Abensberg zurück. 1503 in Paris, wo er Jacobus Faber Stapulensis hörte und am 24 (bzw. 27.) März 1504 zum magister artium promovierte. 1505—1507 wieder in Wien, wo er sich wohl hauptsächlich mit den mathematischen Wissenschaften beschäftigte (vgl. G. Bauch in: Jahresber. d. Schles. Ges. f. vaterl. Cultur 78, 1901, S. 56/7). Nov. 1507 bis 19. Dez 1508 in Ingolstadt. Nach Zieglers vita Aventini las er dort über Ciceros Somnium Scipionis und die Rhetorica ad Herenium, nach Stiborius (in der Praefatio zu den Tabulae Eclypsium Magistri Georgij Peurbachij) auch über Mathematik. Am 19. Dez. 1508 wurde er von Herzog Wilhelm von Bayern zum Hofmeister der beiden Prinzen Ludwig und Ernst bestellt. Für die Geschichte der Universität Ingolstadt wurde er nochmals dadurch bedeutsam, daß ihn der Herzog im Mai 1515 zusammen mit Leon. Eck und A. Kölner zum Kommissar „in causa universitatis ac singularum Facultatum" ernannt, 1516 zum Rektor gewählt wurde und im selben Jahre dort die „Academia societatis literariae" gründete (Mederer, l. c. I, 95, 99). † 9. Januar 1534. — Werke: Außer seinen grammatikalischen und historischen Arbeiten sind ihm zuzuschreiben die Musicae rudimenta ..., excusa in officina Millerana Augustae Vind., XII. Cal. Junias, Anno a Nativitate dni 1516. Die Autorschaft Aventins, für die neuerdings auch H. J. Moser (in P. Hofheimer 1929, S. 175, Anm. 4) eintritt, ergibt sich einwandfrei aus dem Briefwechsel zwischen Arionistus dux Boiariae und Aventinus, der den Rudimenta musicae beigegeben ist.

Bartholomaeus Nicolai de Auris.

1441 Apr. 21 immatr.: Bartholomaeus Nicolai de Auris d. t. (cantor Reuerendissimi patris domini Sbignei Cracouiensis Episcopi; AC I, 97^{b}). Vgl. weiter unten Nicolaus de albo Castro, Othmarus Opilionis de Jawor, Johannes Andree de Auris und Mathias Andree de Auris!

Bartholomaeus de Munda quercu, vulgariter de Czysta dębina.

Zeit und Ort der Immatrikulation sowie der Erlangung des Baccalaureates vorläufig nicht feststellbar. 1519 post festum circumcisionis mag. art.: Bartol. de Czistadąbyna (LPC 167). 1519^{h}—1521^{h}: extraneus non de facultate; 1521^{h}: susceptus ad regendam facultatem; 1521 —1527: extraneus regens facultatem. Er las über viele Aristotelische Schriften, Ciceronis officia, Fabri Introductorium in philosophiam und 1522^{h} musicam (LDC 399/400).

Bartholomaeus de Opoczno.

1485^{h} immatr.: Bartholomaeus de Opoczno, s. 2 latos, postea totum (AC I, 272). 1487 ad quattuor tempora s. Crucis bacc. art.: Barthol. de Opoczno (LPC 99). 1490 post nativ. Dni. mag. art.: Barthol. de Opoczno (ib. 106). Er war „extraneus

simpliciter seu non de facultate (sabbativos actus ordinarius non est ingressus)" und las 1490 Aristotelis Ethica und sollte 1490^{h} *Arithmeticam cum musica* lesen, sagte sie aber ab (LDC 465).

Bebel de Justingen, Henricus.

Er weilte 1492—1495 in Krakau, wurde wahrscheinlich 1492 immatrikuliert (als Henricus Henrici de Bewinden) und erlangte zu der Aschermittwochsquatember 1494 das Baccalaureat. Sein bedeutendster Lehrer war L. Corvinus (vgl. G. Bauch in: Jahresber. d. schles. Ges. f. vaterl. Cultur 98, 1901, S. 41/2 und in: ZVGASchles. XVII, 239/40). 1496 Apr. 2 wurde er in *Tübingen* immatrikuliert und lehrte dort bis an sein Lebensende. 1508 erschienen in Straßburg bei Joh. Grüninger seine Opuscula nova, in denen sich auch ein Gedicht De laude musices befindet (vgl. Vogeleis, Bausteine ... 1911, S. 168).

Będorski, Felix.

Zeit und Ort der Immatrikulation vorläufig nicht feststellbar. 1529 ad quattuor tempora s. Crucis bacc. art.: Felix Bandorsky (LPC 182). 1531 post festum circumcisionis domini mag. art.: Felix Bandorzino, collegiatus maior et can. ad S. Annam et ad S. Florianum extra muros Cracovienses (LPC 185). Er war 1531 und 1534^{h} bis 1536 extraneus non regens facultatem, 1536 adnumeratus in fac., 1536^{h}—1537^{h} extraneus de facultate, 1538—1540^{h} collega minor, 1537 senior bursae Jerusalem, 1541—1563 collega maior, 1541^{h} und 1548^{h} decanus fac. art., 1548^{h} bacc. s. theol., 1558 doctor theologiae. *Er las* 1531 *Arithmeticam cum musica* und von da an bis 1551^{h} fast alle Aristotelischen Schriften, Arithmeticam, Caesarii dialecticam, Donati de octo part. orationis, Euclidis elementa geometriae, Peroti grammaticam und Perspectivam communem mehrmals (LDC 379/80).

Bełza, Martinus.

1489 immatr.: Martinus Martini de Cracouia s. medium, Belze (s.), A. D. 1536 in Rectorem electus, decretorum doctor, parochus in Luborszycza, collegiatus canonicus Cracouiensis 14 hebdomadas (AC I, 190^{b}). 1494 ad quattuor tempora Lucie bacc. art.: Martinus de Cracouia (?; LPC 118). 1499 post festum nativ. Christi mag. art.: Mart. Belza de Cracouia, decr. doctor, senior bursae canonistarum et collegiatus ibidem; tandem canonicus Cracouiensis (ib. 125/6). Er war 1499 bis 1503 extraneus non de facultate (sabbativos actus ordinarios non visitavit); 1503 admissus ad regimen facultatem, in fine commutacionis (30. IX.); 1503^{h}—1506^{h} extraneus de facultate, 1507—1508 collega minor. Er las 1503^{h}, 1504^{h} *und* 1508^{h} *Arithmeticam cum musica* und bis 1510 mehrere Aristotelische Schriften, Arithmeticam, Boethii de consolatione philosophiae, Ciceronis officia, Donati de octo part. orationis, Hispani P. summulas logicae, Homerum, Nigri Epistolas, Sphaeram materialem J. de Sacrobusto und Vergilii Georgica (LDC 381).

Biem, Martinus Ilkussius de Ilkusz.

1486^{h} immatr.: Martinus Martini de Ilkvsch s. 4 gr., collegiatus et sacre theologie professor factus 1517 anno (AC I, 277^{b}). 1488 pro quartali s. Lucie bacc. art.: Mart. de Ylkusz (collegiatus, postea praepos. s. Nicolai Cracov. Hoc scripsi 1538 in die Thome Cantuariensis, et tunc vicecancellarius universitatis; dazu Eintragung: Ipse de se annotavit; LPC 102). 1491 mag. art.: Mart. de Ilkusz (collegiatus in maiori, s. theol. prof., factus a. 1517, prepositus S. Nicolai et vicecancellarius universitatis; LPC 108). Er war 1491^{h}—1494^{h} extraneus non de facultate (sabbativos actus non visitavit); 1494^{h} recepit facultatem in vigilia Paschalis, alias 18. IV.; 1495 extraneus de facultate; 1496—1499^{h} collega minor; 1500—1506^{h} collega maior; 1500^{h} decanus fac. art. *Er las* 1492 *Arithmeticam cum musica* (pro Bylica de Ilkusz) und 1501^{h} *Arithmeticam cum musica*; ferner bis 1506^{h} fast alle Aristotelischen Schriften, Aritmeticam communem, Astrologiam, Astro-

nomiam, Galli secundam partem seu syntaxin, Hispani P. Quintum et sextum tractatum, Perspectivam communem, Ptolomei Quadrupartitum primum et secundum, Regiomontani Kalendarium und Tabulas eclipsium resolutas (LDC 383). In den Acta rectoralia wird er von 1498—1540 regelmäßig erwähnt. Da es 1550 (27. III.) heißt: olim doctor Martinus Ilkusch, so läßt sich das Todesdatum vorläufig nicht exakt angeben. Für uns ist die Eintragung am 9. Dez. 1514 von Interesse, die ihn als cantor eccl. collegiate s. Floriani und curatus in Ilkusz bezeichnet (AR 544 no. 2335).

Bylica, Stanislaus.

Immatrikulationsdatum unsicher; vielleicht ist er mit dem Stanislaus Petri de Hylkusch zu identifizieren, der 1476[h] eingeschrieben wurde (AC I, 228[a]). An Lucienquatember 1478 wird er Baccalaureus (LPC 85). 1484 post festa nativ. dni mag. art.: Stanislaus de Ilkusch (collegiatus in maiori, can. S. Flor.; LPC 91). 1487[h]—1488[h] extraneus simpliciter seu non de facultate (1487[h] sabbativos actus ordinarios visitavit); 1488[h] susceptus ad facultatem; 1489/90 extraneus de facultate; 1490[h]—1497 collega minor; 1497[h]—1499[h] collega maior; 1495 decanus fac. artium. 1493 kündigte er eine Vorlesung über Arithmeticam cum musica an, die aber dann Martinus Biem de Ilkusz für ihn las. Bis 1499 las er mehrmals fast alle Aristotelische Schriften, außerdem je einmal Arithmeticam, Astrologiam, Astronomiam, Galli secundam partem, Sphaeram materialem, Tabulas eclipsium resolutas und Theoricas planetarum (LDC 390). In den Acta rectoralia begegnet er von 1491—1514. Am 5. Juli 1512 wird er als magister, s. theol. doctor, prof. et decanus fac. theol. bezeichnet, 1514 (8. VII.) vom Rektor exkommuniziert, aber schon am Tage darauf wird die Strafe rückgängig gemacht (AR 535 no. 2307/08).

Blasius Opilionis de Jawor.

Am 21. April 1441 wird immatr.: Blasius Opilionis de Jawor, s. t., cantor Reuerendissimi patris domini Sbignei Cracouiensis Episcopi (AC I, 97[b]).

Borek, Stanislaus Johannis de Cracouia.

1488[h] wird immatr.: Stanislaus Johannis Borek de Cracouia, mit dem späteren Zusatz: Decanus Cracoviensis, cantor Gneznensis, custos Sandomiriensis etc., officialis Romane Curie, alias sollicitator bullarum apostolicarum, magnus fautor studij Cracoviensis; Regibus, principibus, archiepiscopis et Episcopis gratus; pius princeps, affabilis, sobrius, sine querela, longitudine dierum repletus; — emit censum 300 florenorum pro 7000 in subsidium pauperum studencium; obiit 1556 etatis vero 82 (AC I, 288). 1492 ad quattuor tempora Cinerum bacc. art.: Stanisl. Bork de Cracouia (iuris utriusque doctor, can. Cracov. et decanus, custos Sandomiriens. nummosus; LPC 111/2). 1495 pro quartali Crucis mag. art.: Stanislaus de Cracouia (?; ib. 120). Über Vorlesungen und dgl. vorläufig nichts feststellbar. 1531 (14. I.) wird er genannt: utriusque iuris doctor, custos Sandomiriens. et can. Cracoviensis, desgleichen am 29. VI. 1531, 20. XII. 1532 und am 13. III. 1533 (Cod. dipl. univ. Cracoviens. IV, 104/04, 107, 110, 116, 112). Am 11. V. 1541 wird er als Cracoviensis cantor erwähnt (ib. IV, 177). Er bestimmt in seinem Testament, das am 5. V. 1565 vollstreckt wird, daß ein Baccalaureus „diebus canicularibus et tempore Quadragesimae“ im Collegium maior lesen soll (publice) eine der folgenden Vorlesungen: philosophiam Alb. Magni, Parvulum philosophiae, Sphaeram materialem, Introductorium astronomiae, *Musicam* et Arithmeticam practicam, Computum ecclesiasticum, *de accentibus ecclesiasticis*, artem poeticam et versificatoriam sive prosodiam, poema aliquod, Cosmographiam, Geographiam, Grammaticam graecam vel Hebraeam“ (Cod. dipl. univ. Cracoviens. V, 58).

Borschnitz, Christoph.

1539[h] wird immatr.: Christopherus Christopheri Borsnicz dioc. Vratislauiensis 4 gr. s. (AC II, 296). Er war später Vikar am Dom, Mansionar und Praecentor der Krypta beim hl. Kreuz in Breslau (vgl. G. Bauch, ZVGASchles. XLI, 169).

Caspar de Apparias (Ungarus).

Immatrikulation unbekannt. Möglicherweise identisch mit Jacobus Casper de Apperias dioc. Agriensis, der 1464 immatrikuliert (AC I, 175) und 1470 Baccalar wird (LPC 69). In den Acta rectoralia (p. 15 no. 72) heißt es am 29. VIII. 1469: „Barbara Casperowa de Cracouia proposuit contra Caspar de Apparias, quod licet de anno presenti ipso die s. Georgij ipsum, ut filium ejus nomine Stanislaum lecciones, gradum baccalarii concernentes, edoceret et propter huiusmodi informacionem expensas apud ipsam haberet, lapsis duabus septimanis, viso, quod dictus Caspar filium suum, ut debuit, non informat, ipsum his verbis est allocuta, dicens: Bone filj, ex quo non adhibes diligenciam in docendo meum filium, scias, quod iam amplius apud me expensas non habebis, et si intrare ad mensam amplius uis, soluere debes, ut alij, ipso tacente et verbis ipsius consenciente et non contradicente. Qui Caspar post huiusmodi monicionem et licentiaturam apud ipsam decim octo septimanis expensas continauit, petens ab eodem ebdomatim per vnum fertonem. Et ex aduerso dicto Caspar, principalj animo litem legittime contestandj allegante et dicente, quod comedit expensas tam dudum, in quantum sibj licenciam non dedit iuuenemque suum informauerit et *in cleuicordio instruxerit*, ac „Tertium tractatum“ Petri Hispani et „Parva naturalia“ integrum et totaliter persumpserit, in presencia dicte Barbare et Stanislao filio, negantibus narrata vtrisque partibus . . .“.

Causin de Ath, Arnoldus Juliani.

1526 wird immatr.: Arnoldus Juliani Causin de Ath ex Hanoniensi Comitatu dioc. Cameracensis, *magnus musicus Jusquin discipulus* s. t. (AC II, 231b).

Cichosz, Mathias aut Mattheus de Szamotuly, alias Mitis dictus, a posterioribus Kmita nuncupatus.

1509 immatr.: Mathias Alberti Czichosz de Szamotuli s. 3 gr. (vir grauis eruditus tandem Juris peritus doctor, peste obijt 1529; AC II, 115b). 1511 pro quartali s. Crucis bacc. art.: Mathias de Schamotuli (decret. doctor; LPC 152). 1514 post festum circumcisionis dni mag. art.: Mathias de Schamothuli (decret. doctor, collegiatus; ib. 158). 1514/15h extraneus non de facultate; 1516/16h extraneus de facultate; 1515h susceptus ad facultatem; 1517—1525 collega minor. Er las 1515h Arithmeticam cum musica und bis 1524h verschiedene Aristotelische Schriften, zum Teil mehrmals, sowie Canones astrolabii, Ciceronis rhetoricam novam und Tusculanas quaestiones, de radicum exstructione, Distinctiones Scotisantium grammaticales, Euclidis elementa geometrie, Grammaticam, Perspectivam communem, Ptolomaei Sphaeram ortis seu cosmographiam, Sphaeram materialem J. de Sacrobusto, Tabulas eclipsium astronomicas, Terentii Comoediam secundam und Theoricas planetarum (LDC 392).

Corvinus (Rabe), Laurentius.

Gebürtig aus Neumarkt in Schlesien; immatrikuliert 1484 als Laurentius Bartholomej de Nouoforo (AC I, 260b). 1488h wurde er Magister und von 1489h bis 1493h lassen sich seine Vorlesungen verfolgen. Aufschlußreich sind für den Musikerzieher seine kindlichen lateinischen Gespräche, Latinum ydeoma.

Crzeslaus de Curoszwanky.

1459h immatr.: Crzeslaus de Curoszwanky d. 5 gr. (Cancellarius Regni Polonie et Episcop. Wladislaviens.; AC I, 159b). 1462 pro quattuor temporibus s. Crucis bacc. art.: Creslaus de Curoszwyaky (cancellarius regni Polonie, cantor Cracoviensis et episcopus Wladislaviensis; LPC 57).

Dobergast (paterno nomine) aut Dobrogost dictus, Martinus a Leżajsko.

1499 immatr.: Martinus Johannis de Lyazensko t. (AC II, 52). 1500 ad quattuor tempora Penthecostes bacc. art.: Mart. de Lyeszensko (LPC 128). 1503 post

festum nativ. dni mag. art.: Mart. de Leszeysko (collega maior, qui obiit an. d. 1537, die 15 Marcii, doctor theologie existens; LPC 136). 1503—1504h extraneus non de facultate (sabbativos actus ordinarios non intravit); 1504h assumptus ad facultatem; 1505—1506h extraneus de facultate; 1507—1514 collega minor; 1514h bis 1524h collega maior. 1514 und 1520h decanus fac. artium. Er las 1508 Arithmeticam cum musica und bis 1521h fast alle Aristotelischen Schriften, Arithmeticam, Galli secundam part. seu syntaxin, Valerii M. Dictorum libros mehrmals und je einmal Ciceronis officia, Donati de octo part. orationis, Hispani P. summulas logicae, Nigri Epistolas, Ovidii Metamorphoses und Vergilii Georgica (LDC 441/2).

Elyan, Caspar.

Wahrscheinlich um 1439 in Groß-Glogau geboren. 1451 immatr. in Leipzig: Caspar Elyan de Glogovia dt. totum VI (Erler I, 173). 14. Sept. 1455 bacc. adm.: de Glogouia maiori 3 gr. d. (AC I, 165). 1467 immatr. in Erfurt: Caspar Elyan de Glogouia (vgl. Silesiaca 148). Dort hat er wohl auch sein Baccalaureat und Licentiat in geistlichen Rechten erlangt, von dem 1469/82 mehrmals in den Urkunden gesprochen wird (vgl. ZVGASchles. XVI, 292; XV, 12/15). Er war der erste Breslauer Buchdrucker, succentor und collegiatus eccl. s. crucis Vratislaviensis sowie seit 1477 Kanonikus zu St. Johann (vgl. G. Bauch in: ZVGASchles. XV, 1ff; XVI, 290ff; XIX, 386ff; XLI, 125; Silesiaca (1898) p. 149/50; Cod. dipl. Siles. XXV, 218). Sein Tod ist in das Ende des Jahres 1485 oder den Anfang von 1486 zu verlegen (ZVGASchles. XIX, 388).

Erasmus Heritius (Eritius, de Erytz).

14. Mai 1484 immatr. in Ingolstadt: Erasmus de Heritz (vgl. Th. Kroyer in der Sandbergerfestschrift S. 71). Mich. 1486 immatr. in Erfurt: Erasmus de Erytz de Bohemia dt 7 antq. (Weißenborn I, 415). Mai 1488 immatr. in Köln: Herasmus Herics; art.; iuravit et solvit. Herijchs, L., 1488 Dec. 10 determinavit sub m. Everh. de Amersfordia; L. R. II, 92a (Keussen II, 237). 1494h immatr. in Krakau: Magister Erasmus de Hericz universitatis Coloniensis s. t. (AC II, 35). 1499 (14.41) immatr. in Tübingen: Erasmus Hericius ex Bohemia, mag. Coloniensis (Hermelink I, 123, 42). 1501 immatr. in Wien, mit dem Zusatz „mathematicus" (vgl. Bauch in: Jahresber. d. schles. Ges. f. vaterl. Cultur 78 (1901), S. 47/8). Wie lange er dort geweilt hat, vorläufig noch nicht festgestellt. 1514 war er jedenfalls nicht mehr dort; das geht aus einer Zuschrift des Thomas Resch an Georg Tanstetter hervor, wo es heißt: „Equidem sepenumero sic mecum ipse voluebam, et te et Stabium Stiboriumque, Rosinum, Angelum, Ericium, mathematicos nobiles et multo litterarum splendore nitentes, in nostris oris Germanicis a deo optimo maximo conseruari, ut essent, per quos inclyta et preciosissima mathematices studia, aliquamdiu et turpiter et barbare posthabita, subsisterent et respirarent" (befindet sich vor den Tabulae Eclypsium Magistri Georgij Peurbachij, Wien 1514). Und Collimitius sagt: „Joannes Epperies et Erasmus Ericius, viri praestantissimi, hac etiam tempestate mathematicam cum multorum admiratione docuerunt" (vgl. Bauch in: Jahresber. d. schles. Ges. l. c. 47/8). Es ist deshalb sehr gut möglich, daß der in der Tegernseer Handschrift Clm. 18635 genannte „sacrae theologiae et jurispontifici wacalaureus magister Erasmus" vom Jahre 1510 mit unserem Erasmus Heritius identisch ist. Auch die Vermutung, die Kroyer hinsichtlich der Münchner Handschrift Clm. 27002 hegt, dürfte dadurch bestätigt werden (vgl. Sandbergerfestschrift p. 71). Wo er seine Musica speculatiua, die von Kroyer in der Sandbergerfestschrift (1918, S. 65 ff) herausgegeben worden ist, gelesen hat, steht aber noch nicht fest.

Falkener, Michael.

1478h immatr.: Michael Laurencij de Wratislauia s. t. (AC I, 237). 1481 zur Kreuzerhöhung wurde er Baccalar und Anfang 1488 Magister (Jahresber. d. schles.

Ges. l. c. 22/3). 1488—1494h extraneus non de facultate (sabbativos actus ordinarios non visitavit); 1494h recepit facultatem in vigilia Paschalis; 1495—1501 collega minor; 1497 continuus pro visit. actibus; 1500 actum neglexit; 1501h—1512 collega maior. 1508h actus nunquam visitavit; 1509h alium pro se misit. 1499 und 1505h decanus fac. artium. Er las 1499h Arithmeticam cum musica (una cum Astronomia) und bis 1512 verschiedene Aristotelische Schriften, Galli secundam part. seu syntaxin, Tabulas planetarum mehrmals und je einmal Astrologiam, Ciceronis Rhetoricam, Euclidis elementa geometrie, Nigri epistolas, Ptolemaei Quadrupartitum opus und Theoricas planetarum (LDC 528). In den Acta rectoralia begegnet er von 1502—1531. Nach 1512 wurde er sacrae theologiae doctor und starb am 9. XI. 1534 als Dechant zu St. Floriani (vgl. G. Bauch in: ZVGASchles. XLI, 132).

Furenschilt, Johannes.

1489 immatr.: Petrus Johannis de Nissa (fälschlich für Johannes Petri) medium (AC I, 291). 1493 bacc. art. (vg. ZVGASchles. XLI, 141/2). Er studierte dann drei Jahre in Bologna und wurde dort decretorum doctor. Wohl schon damals Kanonikus in Groß-Glogau und Neisse, wurde er 1512 (1. Juli) Kanonikus zu St. Johann in Breslau. Am 11. Sept. 1517 wurde er Cantor an der Domkirche und außerdem Kanonikus am hl. Kreuz. Später Hinneigung zur Reformation, wofür er mehrere Jahre aus dem Kapitel ausgeschlossen wurde. Er starb am 28. Oct. 1546 (G. Bauch in: ZVGASchles. XLI).

Gadomski, Albert.

Zeit und Ort der Immatrikulation unbekannt. 1567 bacc. art.: Albert Gadomski (I.U.D. cantor Pernauiensis et archidiac. Pomeraniae).

Georgius de Krosno (Crosna).

Zeit und Ort der Immatrikulation unbekannt. 1501 ad quattor tempora Lucie bacc. art.: Georgius de Krosno (LPC 132). 1502 Apr. 14 begegnet er in den Acta rectoralia als baccalarius de Crosna, cantor s. Stephani in Cracouia (AR 441, no. 1923).

Grzwna de Cracouia, Jacobus.

1497 immatr.: Jacobus Alberti de Cracouia 3 gr. (AC II, 41). 1501 post festum nativ. Christi bacc. art.: Jacobus de Cracouia (LPC 130). 1504 post festum nativ. Dni mag. art.: Jacobus Alberti de Cracouia (LPC 138). Er war 1504/07 extraneus simpliciter seu non de facultate. 1507 assumptus ad facultatem; 1507h—1512 extraneus de facultate. Er las 1512 Arithmeticam cum musica, außerdem von 1504/12 mehrere Aristotelische Schriften, Alberti M. de origine animae, Arithmeticam, Hispani P. quintum et sextum tractatum und Sphaeram materialem J. de Sacrobusto (LDC 416/7).

Heseler, Klemens.

1417 immatr.: Clemens Heyseler de Brega d. t. (AC I, 40). 1420 ante nativ. dni bacc. art.: Celemens de Brega (LPC 13). 1422 in Leipzig immatr.: Clemens de Brega VI (Erler I, 72). 1425 wieder in Krakau, wo er Magister wurde (LPC 17). In der Folgezeit war er Lehrer in Neisse. Die Scriptores rerum Silesiacarum (XI, 128) berichten zum 18. III. 1428: Anno 1428 am dornstage vor Judica yst gescheen dy grosse schlacht vor der Neysse mit den hussiten und doctor Johan. Zcroofheym wasz prediger und Clemens Heseler schulmeyster, dy bedesych in harnis rüsteten und wyder die keczer zcugen (vgl. dazu auch Pol: Jbb. d. Stadt Breslau I, 173 und Grünhagen: Hussitenkriege p. 135, Anm. 2). 1431 war er wiederum an der Universität Krakau. Nicolaus de Mönsterberg promovierte in diesem Jahre ad gradum baccalarii; in einer scheda pro gradu baccalarii gab er an, welche Vorlesungen er bisher gehört habe. Darunter: Item a Magistro *Clemente*

de Brega audiuit Arithmeticam communem *in lectorio Theologorum.* Item ab eodem *musicam muris in eodem lectorio* per eandem commutacionem, qui incepit ante caniculares et finiuit secundum statuta (LPC CXLII/III). Am 26. März 1434 begegnet er als Rektor der Pfarrschule und Altarist zu St. Jakob in Neisse (Kastner, Arch. f. d. Gesch. d. Bist. Breslau IV, 8/9). 1435 ad quattuor tempora s. Crucis decanus fac. art univ. Cracoviensis: magister Clemens de Brega (LPC 28). In schlesischen Urkunden begegnet er noch von 1439—1462 als Canonicus Legnicensis und Bregensis (vgl. Cod. dipl. Siles. IX, 126/27; 131; 133; 137; 140).

Hieronymus.

Als „studens et cantor ad s. Spiritum in Cracouia" am 30. und 31. XII. 1527 und 2. und 7. I. 1528 erwähnt (AR 704/5 no. 2918/21).

Isner (Ysner), Johannes.

Zeit und Ort der Immatrikulation und der Erwerbung der akademischen Grade vorläufig noch unbekannt. Zuerst ist er uns 1390 in den Akten begegnet. Er wird bezeichnet als „Perpetuus capellanus in capella b. Mariae virginis sita iuxta ecclesiam Vratislav., magister in artibus, scholasticus Poznaniens., bacc. theologiae formatus, expectans beneficium cum vel sine cura ad collationem episcopi et capituli Vratislaviens. et aliud sine cura ad collationem archiepiscopi et capituli Pragensis, canonicus prebendatus ecclesie s. Aegid. Vratislaviensis (Mon. Vat. res gestas Bohemicas illustr. V, 1, 204/5 no. 364). 1399 wird er bezeichnet als „presbyter Vratislaviensis diocesis sacrae paginae professor (ib. V, 2, 783, no. 1445). 1402 begegnet unter den Namen der Krakauer Magister „pro tunc regencium": Magister Joh. Isneri, s. theologiae professor (LPC 1). Ebenso 1409—1411 (Cod. dipl. univ. Cracov. I, 75. 78. 83. 96). Vom 22. III. 1410 ist uns das „testamentum ultimae voluntatis magistri Joh. Isneri S. Theologiae prof., fundatoris bursae pauperum, cantoris eccl. civitatis Sandomiriens." erhalten (ib. I, 82 ss).

Jacobus Senior de Yszla.

1489h immatr.: Jacobus Johannis de Islischa s. 4 gr. (AC I, 293b). 1492 ad quattuor tempora s. Crucis bacc. art.: Jac. de Gijszlsza (LPC 113). 1495 post nativ. dni mag. art.: Jac. de Islza (prepositus in Senno, collegiatus maior. Hic litigauit cum collegiatis in urbe, unde rediens in via periit 1526; LPC 119). 1495 bis 1497 extraneus non de facultate (1496 ad sabbativos actus ordinarios ambulavit); 1497h—1501h extraneus de facultate; 1502—1509h collega minor; 1510—1525h collega maior; 1508 und 1512 decanus fac. artium. 1498 las er Arithmeticam cum musica und außerdem von 1495—1521 den größten Teil der Aristotelischen Schriften, Astrologiam, Ciceronis Rhetoricam, Nativitates, Centum verba, Sphaeram materialem mehrmals und je einmal Ciceronis de amicitia, de sompnio Scipionis, Paradoxa, Glogouitae Introductorium de mutacione aurae, Hispani summulas logicae, Ptolomaeum, tercium Quadrupartitum, Regiomontani Kalendarium, Theoricas planetarum, Vergilii Georgica, Wratislauitae Congestum logicae und einen non nominatum autorem (LDC 419). In den Acta rectoralia begegnet Jacobus Senior de Ilza von 1496—1523.

Jacobus de Sieprc, a posterioribus Sieprski nuncupatus.

Zeit und Ort der Immatrikulation sowie der Erwerbung des Baccalaureates vorläufig nicht feststellbar. 1515 post festum nativ. Dni mag. art.: Jacobus de Szyprcz (collegiatus maioris collegii, plebanus in Vossosse, can. ad S. Annam Cracoviae; LPC 160). 1515—1517 extraneus non de facultate; 1517 susceptus ad facultatem; 1517h—1521h extraneus de facultate; 1521h—1527 collega minor; 1527h—1537h collega maior; 1528h und 1536h decanus fac. artium. Er las 1520h und 1526h Arithmeticam cum musica, außerdem von 1515—1537h fast alle Aristotelischen Schriften, Euclidis Elementa geometriae, Philelphi Epistolas, Sphaerum materialem J. de Sacrobusto, Tabulas planetarum resolutas, Theoricas

planetarum mehrmals und je einmal Ciceronis Epistola, Grammaticam, Introductorium astronomiae, Introductorium in almanach, Kalendarium, Vallae L. Adipem elegantiarum und Zaborowski St. Rudimenta grammatices (LDC 491/2).

Johann Andree de Auris.

21. Apr. 1441 immatr.: Joh. Andree de Auris (cantor Rev. dni episc. Sbignei; AC I, 97).

Johannes de Gnezna.

1503 immatr.: Johannes Nicolai de Gnezna s. t. (AC II, 80[b]). 1504 ad quattuor tempora s. Lucie bacc. art.: Joh. de Gneszna (LPC 140). 1511 post festum Circumcisionis dni mag. art.: Joan. de Gnesna (doctor iuris et Gneznensis penitenciarius; LPC 150). Er war 1511—1511[h] extraneus non de facultate und las 1511 Valerii M. Dictorum libros, 1511[h] Arithmeticam cum musica (LDC 412).

Johannes de Ilkusz (Elkusz).

Es gibt zwei Träger dieses Namens, die beide Mediziner waren. Wir haben es hier mit Joh. de Ilkusz senior zu tun. 1442 immatr.: Johannes Mathie de Ilkussz s. t. (AC I, 103). 1444 ad quattuor tempora Cinerum bacc. art.: Joh. de Ilkusz (fuit licentiatus in medicinis et magne reputacionis temporibus suis; LPC 36). 1450 post festum nativ. Dni mag. Art.: Joh. de Ilkusch (licentiatus medicine, plebanus in Ilkusch; LPC 41). 1456 decanus fac. artium; 1459 zur Lucienquatember als lic. in medicinis bezeichnet (ib. 46). Aus dem Jahre 1445 stammt seine Kollegnachschrift der musica muris (UB Krakau, mscr. 1927 BB XXV), die große Ähnlichkeit mit dem Prager Traktat (UB Prag V F 6) des Stanislaus de Gnezna aufweist.

Johannes de Kielze.

Am 12. III. 1528 erwähnt als cantor ad s. Annam sowie als rector scholae in Checiny, ordinatus ad officium cantoriatus eccl. s. Floriani (AR I 706, no. 2924).

Johannes de Landshut.

1497[h] immatr.: Johannes Nicolai de Lanczut d. 2 gr. (AC II, 42). 1499 ad quattuor tempora s. Crucis bacc. art.: Joan. de Lanczuth (LPC 126). 1513 post festum circumcisionis dni mag. art.: Joh. de Laczuth (ib. 156). 1513—1516 extraneus non de facultate. 1516 admissus ad regendam facultatem, sed in octava, receptus morbo, defunctus. Er las 1513[h] Arithmeticam cum musica, ferner 1513—1516 Hispani summulas logicae, Nigri Epistolas, Regiomontani Introductorium in Almanach, Sphaeram materialem J. de Sacrobusto, Theoricas planetarum (LDC 435/6).

Johannes de Latoszin.

Zeit und Ort der Immatrikulation und der Erwerbung des Baccalaureates unbekannt. 1457 post nativ. dni mag. art. (Cracov.): Joh. de Latoszin (LPC 48). 1468 und 1468[h] ist er Rektor der Universität (AC I, 190); desgleichen 1483[h], 1492 und 1492[h] (AR I, 204 no. 940/43 und 337/39 no. 1533/44). Seit 1470 wird er als decretorum doctor, seit 1492 auch als s. theologiae et decretorum doctor, can. et officialis Cracov. generalis bezeichnet (AR I, 35 no. 167; 337 no. 1533/6). 1483 schließlich begegnet er als cantor Oppathoviensis (ib. 197 no. 900/22).

Johannes de Łęczyca.

1527 immatr.: Johannes Laurency de Lanczycza dioc. Gneznensis s. 2 gr. (AC II, 238). 1530 ad quattuor tempora Cinerum bacc. art.: Johan. de Lanczycza (LPC 182). 1541 mag. art.: Joann a Lancicia (mortuus ex mania ex studio Mathematicae 1543; LPC 198). 1541[h] extraneus und las als solcher Arithmeticam cum musica (LDC 435).

Johannes de Leopoli.

Vermutlich 1492 immatrikuliert als Johannes Martini de Leopoli dioc. Leopoliensis t. s. (AC II, 16). 1495 pro quartali Cinerum bacc. art.: Joh. de Leopoli (LPC 119). 1500 post festum nativ. Christi mag. art.: Joh. de Leopoli (collega maior, vir insigniter doctus et columno universitatis; LPC 127). Er war 1500/02 extraneus non de facultate; 1502 assumptus in facultatem; 1502^{h}/04 extraneus de facultate; 1504^{h}/07^{h} collega minor; 1507^{h}/19^{h} und 1523 collega maior. 1508^{h} und 1514^{h} decanus fac. artium. Er las 1505^{h} Arithmeticam cum musica und von 1500^{h}—1519^{h} fast alle Aristotelische Schriften mehrmals sowie je einmal De inchoationibus formarum tractatum, Donati de octo part. orationis, Galli secundam partem seu syntaxin, Perspectivam communem, Philolphi Epistolas und Tabulas eclipsium resolutas (LDC 439).

Johannes de Piotrków.

1551 immatr.: Johannes Stanislai de Piotrkow dioc. Gneznensis s. 6 gr. (AC II, 346). Zeit des Baccalaureates nicht feststellbar, da Verzeichnis von 1542/60 nicht erhalten ist. 1562 mag. art.: Joan. Piotrkovius (LPC 201). 1562 war er extraneus und las Lastenii Musicam (LDC 471).

Johannes de Stobnica, vulgo magister Stobniczka vocatus.

1490 immatr.: Johannes Alberti de Stobnyza s. 8 gr. (AC II, 3). 1494 ad quattuor tempora s. Crucis bacc. art.: Joh. de Stobnycza (frater ordinis minorum ex collegiato factus, vir beatus et doctus; LPC 118). 1498 mag. art.: Johan. de Stobnycza (collegiatus maioris collegii, vir doctus, ex professore monachus minorum; LPC 124). Er war 1498/99^{h} extraneus non de facultate (sabbativos actus ordinarios non visitauit); 1499^{h} recepit facultatem sabbato Magno in ista sillaba va ler, ubi etiam eligebatur decanus pro commutacione aestivali 1500); 1500/03^{h} extraneus de facultate; 1504/06^{h} collega minor; 1507/14^{h} collega maior; 1507^{h} und 1513^{h} decanus fac. artium. Er las von 1498—1514^{h} fast alle Aristotelischen Schriften, Aretini Introductorium philos. moralis und Vergilii Aeneida mehrmals, sowie je einmal Ciceronis Epistolas, Distinctiones ad mentem Scoti grammaticales, Euclidis elementa geometriae, Hispani IV., V. et VI. tractatum (Ad intentionem Scoti in summulis Magistri de Magistris), Perspectivam communem, Theoricas planetarum. 1499 und 1510^{h} las er Arithmeticam cum musica (LDC 500/01).

Johannes de Szydlow.

Zeit und Ort der Immatrikulation unbekannt. 1414 bezeichnet er sich als bacc. art., Studii Generalis Cracoviensis, wohnhaft im collegio Jerusalem, und als Schreiber der Tractatus astronomici, arithmetici, musici, die in dem Ms. lat. 4^{0} 175 der SB Berlin überliefert sind. Man geht wohl nicht fehl mit der Annahme, daß der darin befindliche Muris-Traktat „Etsi bestialium voluptatum" die Nachschrift des Kollegs darstellt, das er pro gradu baccalarii hören mußte. Die Frage, ob ihm auch die musica magistri Szydlovite zuzuschreiben ist, bedarf noch der Klärung (vgl. Gieburowski, Die Musica magistri Sydlovitae, Posen 1915, S. 7/8).

Johannes de Wiślica Ruthenus.

1500 immatr.: Johannes Stanislai de Vyszlicza s. 3 gr. (AC II, 64). 1505 ad quattuor tempora exaltacionis Crucis bacc. art.: Joh. de Vyslicza (LPC 141; oder erst 1506 zur Kreuzquatember? vgl. LPC 144). 1510 post festum circumcisionis dni mag. art.: Joh. de Vislicia (LPC 150). 1510/12 extraneus non de facultate (1510 et 1511^{h} sabbativos actus ordinarios visitavit; 1510^{h} visit. fere quemlibet actum; 1512 visit. 3). Er las 1510 Arist. Topica, 1510^{h} Euclidis elementa geometriae, 1511 Arithmeticam cum musica, 1511^{h} Ciceronis officia und 1512 Alberti M. de origine animae (LDC 412).

Kaufmann, Johannes.

1518 immatr.: Johannes Pauli Cochmann de Cracouia dioc. eiusdem, 4 gr. s. (AC II, 185). 1521 ad quattuor tempora S. Lucie bacc. art.: Joan. de Cracouia, Kawmann (collegiatus maioris collegii, can SS. omnium; LPC 173). 1525 post festum circumcisionis dni mag. art.: Johannes de Cracouia (Kauffman, collegiatus et can. Sandomiriens.; LPC 179). 1525/27^{h} extraneus simpliciter seu sine facultate; 1528 susceptus ad regendam facultatem; 1528/37 collega minor; 1537^{h}/41^{h} collega maior. Er las 1531^{h} Arithmeticam cum musica, von 1525—1541^{h} fast alle Aristotelischen Schriften, Arithmeticam und Planetarum Tabulas resolutas mehrmals sowie einmal Regiomontani Kalendarium (LDC 423/4).

Krokier, Martius (auch Martinus Garbarz senior de Cracouia seu de suburbio Garbary, alias etiam Cerdo aut Cerdonis dictus).

1506^{h} immatr.: Martinus Martini de Cracouia s. t. (AC II, 104). 1509 ad quartale Cinerum bacc. art.: Mart. de Cracouia (collegiatus; LPC 148). 1511 post festum Circumcisionis mag. art.: Mart. de Cracouia (collegiatus maior; LPC 151). 1511/14^{h} extraneus non de facultate; 1515/26 collega minor; 1526^{h}/52^{h} collega maior. 1522, 1533^{h} und 1545^{h} decanus fac. artium. Er las fast alle Aristotelischen Schriften, Ciceronis Epistolas breviores, Donati de octo part. orationis, Galli sec. partem seu syntaxin und Nigri Epistolas mehrmals sowie je einmal Ciceronis Paradoxa und Rhetoricam, Corvini de compositione et mensura carminum, Hispani summulas logicae, Horatii Epistolas, Perspectivam communem, Philelphi Epistolas, Prisciani Grammaticam, Senecae Epistolas, Sphaeram materialem J. de Sacrobusto, Vergilii Bucolica und Vergilii Georgica. Am 9. III. 1537 muß er sich vor dem Rektor verantworten: „Mgr. Martinus de Cerdonia, can S. Floriani, vocatus ad iudicium, cui obiectum est, *quod dedit recognitionem Arithmeticae cum Musica, quam nunquam legisse invenitur in registro decani leccionum*“ ... et comdempnatus est in decem octo grossis (AR II, 17 no. 55). In den Acta rectoralia begegnet er übrigens bis zum Jahre 1567^{h}, während am 13. April 1570 dann sein Testament ausgeführt wird.

Kromer, Martinus.

Nach A. Sowinski (Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes, diction. biogr. ..., Paris 1857, p. 347) wurde er im Jahre 1512 zu Biecz bei Krakau geboren. In Krakau immatr. 1528: Martinus Gregory de Biecz dioc. Cracov. 6 gr. s. (AC II, 242). 1530 bacc. art.: Mart. Biecz (Cromerus, episc. Varmiensis et Acad. nostrae amantissimus; PLC 183). Nach Sowinski (l. c.) soll er in Biecz bereits in Musik unterrichtet worden sein und später folgende musiktheoretische Werke veröffentlicht haben: De concentibus musices quos chorales appellamus und Musica figurata bei Victor zusammen mit der musica des Seb. Felsztin.

Lang, Johannes.

Vgl. die Angaben unter Wien!

Lemchen, Sigismund.

1411^{h} in Leipzig immatr.: Sigismundus Lemmichen (Erler I, 37). 1416 als bacc. art. Lipcens. in Krakau recipiert (in Leipziger Quellen verlautet übrigens nichts über Zulassung oder Bestehen des Baccalaureatexamens). 1418 in Krakau mag. art.: Sigismundus Lemmel de Wratislauia. 1421 ist er Altarist in der Schneiderkapelle zu St. Maria Magdalena und 1436 Praecentor mansionarium cripte s. Crucis (G. Bauch, Schlesien und die Univ. Krakau, in: ZVGASchles. XLI, 110).

Libanus (Weihrauch), Georgius.

1494^{h} immatr.: Georgius Georgij de Legnicz. 1502 bacc. art.: Georgius de Leygnycz. Dann vermutlich in Köln. 1511 wird er in Krakau Magister und hält nun griechische Vorlesungen. Über Musik hat er offenbar nicht gelesen, wohl aber sind uns von ihm zwei kleine musiktheoretische Abhandlungen er-

halten, die er sicherlich für seine Sänger an St. Anna — er bekleidete dort das Amt eines Kantors seit 1515 — geschrieben hat: De accentum ecclesiasticorum exquisita ratione und De musicae laudibus oratio (G. Bauch in: Jahresber. d. schles. Ges. f. vaterl. Cultur, 98 (1901), S. 43 ff; vgl. J. Reiß in ZfMW V, 1 ff).

Liedlau, Abraham von.

1555[h] in Frankfurt a/O. immatrikuliert. 1552 war er schon am Kollegiatstift in Glogau Cantor, wurde 1557 Breslauer Kanonikus und ging als solcher an die Universität Krakau, um sein Triennium zu absolvieren. Durch Heirat schied er 1561 aus der geistlichen Laufbahn aus (vgl. G. Bauch in: ZVGASchles. XLI, 176).

Lucas de Wilkanów.

1486 immatr.: Lucas Ade de Vylkanov, s. t. (AC I, 274). 1488 ad quattuor tempora Cinerum bacc. art.: Lucas de Vylkanow (de Cziechanow; LPC 101). 1490 post nativ. dni mag. art.: Lucas de Wylkanow (LPC 106). 1490/90[h] begegnet er im Liber diligenciarum als extraneus non de facultate (sabbativos actus ordinarios non intravit). Er las 1490 Arithmeticam cum musica und 1490[h] Sphaeram materialem J. de Sacrobusto (LDC 522). 1491 treffen wir ihn noch einmal in den Acta rectoralia (I no. 1384).

Malek, Stanislaus.

1484[h] immatr.: Stanislaus Alberti de Cleparzs s. t. (AC I, 265[b]). 1488 (Lucienquatember) bacc. art.: Stanislaus de Kleparz (collegiatus maior; LPC 103). 1491 post nativ. dni mag. art.: Stanisl. (Malek) de Cleparz (collegiatus maioris collegii, gest. 1510; LPC 109). Er war 1492/96 extraneus simpliciter seu non de facultate (1496 ad sabbativos actus ordinarios ambulavit); 1496 susceptus ad facultatem; 1496[h]/1510 extraneus de facultate; 1501[h]/07[h] collega minor; 1508/09[h] collega maior. Er las 1493[h] Arithmeticam cum musica und 1502 Musicam (pro Zakliczowo); ferner las er von 1492—1509[h] mehrere Aristotelische Schriften, zum Teil mehrmals, desgleichen Donati de 8 part. orationis, Euclidis elementa geometriae, Galli sec. partem seu syntaxin, Sphaeram materialem J. de Sacrobusto und Tabulas eclipsium resolutas sowie je einmal Ganifredi Novam poetriam, Hispani P. summulas logicae, Jossae Modos scribendi metrice (LDC 449).

Marcus Bonifily.

1446 immatr.: Magister Marcus Bonifily *precentor* Barsolensis Sacrae theol. prof. de Cathalonia domini Regis Aragonum de villa Castillionis, diocesis Gerundensis (AC I, 112).

Martinus de Krajewice.

Zeit und Ort der Immatrikulation nicht feststellbar. 1466 ad quattuor tempora Crucis in autumpno bacc. art.: Mart. de Crayevyce (LPC 64). 1470 post festa nativ. dni mag. art.: Mart. de Crayeuicze (Plebanus in Ilkusz; LPC 69). 1480 wird er als magister und senior domus bursae pauperum bezeichnet (AR I no. 834); 1484 als decanus fac. artium (LPC 90). Außer einigen aristotelischen Schriften, die er 1487—1489[h] vortrug, las er 1488 Arithmeticam cum musica (LDC 431).

Martinus de Krosno Ruthenus.

27. Juli 1516 immatr.: Martinus Johannis de Chrosna dioc. Wladislaviens. 4 gr. s. (AC II, 168[b]). 1518 ad quattuor tempora Cinerum bacc. art.: Martinus de Krosno (medicus et prof. publicus, uxoratus; LPC 165). 1522 post festum circumcisionis dni mag. art.: Mart. de Chrosna (collegiatus minoris collegii resignata, quum ad preces orandas canonicus cogebatur, vxorem duxit; LPC 174). 1527[h]/28 extraneus simpliciter seu non de facultate; 1528 /37 collega minor; 1550/54 medicus. Er las Aristot. Metaph. et novam logicam, Boethii de consol. philos., Donati de 8 part. orat., Galli sec. part. seu syntaxin, Glogowitae Introduct. astronomicae, Horatii Epistolas, Juvenalis Satiras, Nigri und Ovidii Epistolas, Vergilii Aeneida,

Bucolica und Georgica, Avicennae de febribus, Hippocratis Aphorismos und In Medicinis (LDC 432). In den Acta rectoralia (II, 58 no. 163) begegnet er unter dem 21. Nov. 1539 wegen einer Musikvorlesung: „Venerab. domini doctoris Martin de Crosno ad proposicionem, *occasione contractus docendi Musicam Ornitoparchi*, a qua debuerunt solvere per 26 grossos. Quorum iam medietatem, ... persolverunt, residuos vero peciit per dominum ad solvendum compelli. Discreti Albertus, arc. bacc., de Bochny ac Georgius de Oppatowyecz, agentes in schola s. Annae, animo et intencione litem contestandi negaverunt contractum sic initum, et adhuc per tredecem grossos sibi retinere ex ea causa, *quia non perfecte eos composicionem et exempla docuit.* Et dnus auditis partibus adhuc praefixit ad octavam, ut visitarent ad doctorem et *ut eis necessaria demonstraret et ut ibidem componerent*; in defectu (concordiae) alias in octava comparebunt."

Martinus de Leopoli.

Nach Sowinski (Les musiciens polonais et slaves ..., Paris 1857, p. 393) soll Mart. Leopolita, der 1540 zum Organisten am Hofe Sigismund-August bestellt wurde und dieses Amt bis 1572 versah, bei Seb. Felsztyn Musik studiert und ihn an der Universität Krakau gehört haben. † wohl 1589.

Martinus de Seeburg Warmiensis.

1475 immatr.: Martinus Hermanni de Zeburgk s. t. (AC I, 221). 1484 pro quartali Cinerum bacc. art.: Mart. de Seburk (LPC 91). 1494 post festum nativ. dni mag. art.: Mart. de Seburg (LPC 116). Er war 1494^{h}—1495 extraneus non de facultate (sabbativos actus ordinarios non visitavit) und las 1494^{h} Arithmeticam cum musica und 1495 Tabulas planetarum resolutas (LDC 490).

Martinus de Schamotuli.

1483 immatr.: Martinus Jacobi de Schamotuli s. 3 gr. (AC I, 256^{b}). 1487 pro quartali Cinerum bacc. art.: Martinus de Schamotuli (LPC 98). 1490 post nativ. dni mag. art.: Mart. de Schamotuli (LPC 106). Er war 1490—1494^{h} extraneus non de facultate (sabbativos actus ordinarios non intravit) und las 1492 Arithmeticam cum musica, ferner Aristot. Elenchos, Meteorologica, Parva naturalia und Topica sowie Ganifredi Novam poetriam in den Jahren 1490/94 (LDC 506).

Martinus de Wolborz.

1489 immatr.: Martinus Nicolai de Volborz s. 2 lat. (AC I, 293). Zeit und Ort der Erwerbung des Baccalaureates steht vorläufig nicht fest. 1498 mag. art.: Mart. de Volborz (collegiatus et postea plebanus in PAyeczno; LPC 124). Er war 1498 bis 1501^{h} extraneus non de facultate (1500^{h} sabbativis actibus ordinariis fere semper in quolibet ordine interfuit; 1501 actus visitavit); 1501^{h} assumptus in fac.; $1502/04^{h}$ extraneus de fac.; 1505/11 collega minor; 1511/14 collega maior; 1509 decanus fac. artium. Er las 1506 Arithmeticam cum musica sowie in den Jahren 1498 bis 1514 fast alle Aristotelischen Schriften mehrmals und je einmal über Donati de 8 part. orat., Galli sec. partem seu syntaxin, Ganifredi novam poetriam, Hispani P. summulas logicae, Judaei D. De causis seu metaphysicam specul., Porretani sex principia, Vergilium und Vergilii Aeneida (LDC 526).

Mathias Andree de Auris.

Am 21. April 1441 immatr.: Mathias Andree de Auris (AC I, 97^{b}) als cantor Reu. episc. Sbignei.

Mathias de Magna Glogouia.

1400 immatr.: Mathias Johannis Precentor de Magna Glogouia (AC I, 13).

Mathias de Lasy.

1484 immatr.: Mathias Johannis de Lazy s. t. (AC I, 266^{b}). 1488 pro quattuor temporibus Penthecostes bacc. art.: Mathias de Lazy (altarista in castro et bonus

homo; LPC 102). 1493 post nativ. dni mag. art.: Mathias de Lazy (in arce Cracov. prebendarius; LPC 114). Er war 1493h/96 extraneus non de facultate (sabbativos actus ordinarios non est ingressus). Er las Aristot. Physica und Politica, Ganifredi Novam poetriam und 1494 Arithmeticam cum musica (LDC 436).

Mathias de Szydlów.

1463 immatr.: Mathias Blasy de Schidlow (AC I, 173b). 1465 bacc. art.: Mathias de Schydlow (LPC 62) und 1468 mag. art.: Mathias de Schydlow (ib. 65). In den Acta rectoralia begegnet er seit 1469, und zwar 1469 als senior domus de domo Jerusalem (I, 18, no. 83), 1475 als collegiatus (I, 82, no. 380), 1489 als s. theologiae professor (I, 279, no. 1277), 1497 als decanus eccl. s. Floriani (I, 415, no. 1822), 1513 ratione inobedientiae excommunicatus (I, 514, no. 2252), 1520 pallium eius ab executionibus testamenti venditum (I, 587, no. 2492) und schon 1486 als decretorum doctor, cantor s. Floriani Klepardiae extra muros Cracovienses (I, 229, no. 1053).

Michael a Wislica.

1517 immatr.: Michael Pauli de Wyslicia dioc. Cracoviensis s. t. (Theologiae doctor, decanus eccl. s. Floriani, canonicatum Cracoviensem in suo ordine acceptare noluit bis sed tertio vacantem acceptauit anno aetatis sue 75; AC II, 176). 1521 ad quattuor tempora s. Lucie bacc. art.: Mich. de Vyslycza (astrologus Cracoviensis doctus, can. S. Floriani ac custos; LPC 171). 1524 post festum circumcisionis dni mag. art.: Mich. de Vislicia (collegiatus et astrologus universitatis, can. s. Floriani, postea custos; LPC 0W). 1524/25h extraneus simpliciter seu non de facultate; 1525h susceptus ad regendam facultatem; 1526/7 extraneus de facultate; 1527h/34 collega minor; 1535/40h collega maior. 1531 decanus fac. artium. Er las 1528 Arithmeticam cum musica, in den Jahren 1524—1539h ferner Alcabitii Astrologiam, Aristot. de gen. mundi, Meteorologica, Parva logic., Physica, Astrologiam, Astronomiam, Euclidis elementa geom., Introduct. in Almanach, Melae P. de situ orbis, Omari de nativitatibus, Perspectivam communem, Ptolemaei Almagestum, Centiloquium und Quadrupartitum, Solimi de mirabilibus mundi, Tabulas planetarum resolutas und Theoricas planetarum (LDC 523/4).

Montanus, Adam.

1523 immatr.: Adam Johannis de Poznania dioc. eiusdem s. 5 gr. (Doctor Sacre Theologiae et Custos Ecclesiarum Wratislauiensium et officialis ibidem; AC II, 219). 1524 bacc. art. und 1532 mag. art. (G. Bauch, in: ZVGASchles. XLI, 167). Später wurde er doctor theologiae. 1556 (7. III.) erhielt er ein Kanonikat zu St. Johann in Breslau, wurde 1563 (30. XII.) Kustos zum hl. Kreuz und gleichzeitig Kantor zu St. Johann. 1558 Offizial. Gest. 25. II. 1568 (Bauch ib.).

Neruitius Clodauiensis, Martinus.

Zeit und Ort der Immatrikulation und der Erwerbung des Baccalaureates unbekannt. Der Liber promot. fac. art. Cracoviensis kennt einen Neruicius Klodauiensis, der 1567 zum Magister promoviert wurde und noch im gleichen Jahre (zur Lucienquatember) als Decanus fac. art. (Magister Martinus Neruicius) erscheint (LPC 206). Da nun unser Mart. Clodauiensis 1567h musicam speculatiuam et practicam las (vgl. das noch erhaltene Ms. 3295 DD XI. 29 auf der UB Krakau), so sind beide zweifellos ein und dieselbe Person. In den Acta rectoralia läßt er sich bis 1580 verfolgen; in diesem Jahre erscheint er als can. eccl. collegiatae s. Floriani und sentenciarius (AR II, 326, no. 626 und 336, no. 646).

Nicolaus de Chrzanow.

1513 ad quattuor tempora s. Crucis bacc. art.: Nic. de Chrzanow, organista arcis Cracoviensis (LPC 157). Wenn er nicht mit dem 1510 immatr. Nicolaus Johannis de Cziechanow (s. 4 gr.) identisch ist, läßt sich Zeit und Ort der Immatrikulation nicht feststellen (vgl. AC zu den Jahren 1505—1513).

Nicolaus de Labiszyn.

1468h immatr.: Nicolaus Bartholomaei de Lassyczin s. t. (AC I, 194). 1473 ad quattuor tempora Pentecostes bacc. art.: Nicol. de Labisszyn (LPC 74); oder identisch mit Nic. de Labyschyn, der 1489 (ad quattuor tempora Cinerum) Baccalar wurde? (LPC 104). 1492 mag. art. incip.: Nicol. de Labyschyn (ib. 111). Er war 1492/94 extraneus simpliciter seu non de facultate (sabbativos actus ordinarios non intravit). Er las Aristot. Metaphysicam, Perspectivam communem, Sphaeram orbis, Theoricas planetarum und 1492h Arithmeticam et musicam (LDC 435).

Nicolaus de Mönsterberg.

1429h immatr.: Nicolaus Conradi de Monstirberg d. 8 gr. (AC I, 72). 1431 (zur Herbstquatember) bacc. art. und 1437 mag. art. (LPC 24. 29). 1431 hörte er die Musikvorlesung des Clemens Heseler aus Brieg (s. d.).

Nicolaus de albo castro.

Am 21. April 1441 wird immatr.: Nicolaus de albo castro Spir. dioc. (AC I, 97b) als cantor Reu. episc. Sbignei.

Nicolaus de Wieliczka.

1479h immatr.: Nicolaus Johannis de Wyeliczka 8 gr. (AC I, 241). 1485 pro quartali Lucie bacc. art.: Nicol. de Vyelyczka (LPC 95). 1501 post festum nativ. Christi mag. art.: Nicol. de Vyelyczka (LPC 130). Er war 1501h/03 extraneus simpliciter seu non de facultate (sabbativos actus ordinarios non visitavit); 1503h susceptus ad facultatem; 1504/05h extraneus de facultate; 1506/09h collega minor. Er las Aristot. de anima, de coelo et mundo, novam logicam und Priora, Galli sec. part. seu synt., Hispani P. summulas logicae, Ovidii Metamorphoses, Perspectivam communem, Tabulas planetarum resolutas, Theoricas planetarum und 1506 Arithmeticam cum musica (LDC 521).

Othmarus de Jawor.

Am 21. April 1441 immatr.: Othmarus Opilionis de Jawor (AC I, 97b) zusammen mit seinem Bruder Blasius (s. d.) als cantores Reu. episc. Sbignei.

Paulirinus de Praga, Paulus.

Geb. zu Prag 1413. Studierte in Wien, wo er auch die Magisterwürde erlangte, danach in Padua und Bologna Medizin. Nach Rückkehr aus Italien erhielt er die Priesterweihen vom Erzbischof von Regensburg und wurde 1443 Lehrer an der Universität Prag (Mon. hist. univ. Prag. II, 1, 18). 1444 und 1447 hatte er sich wegen eines Vergehens und einer Beleidigung der Mediziner vor dem Rektor der Gesamtuniversität zu verantworten (ib. III, 35/6). 1451h in Krakau immatr.: Magister Paulus de Praga doctor arcium et medecine doctor (AC I, 131). Im weiteren Verlauf spielte er eine sehr unklare Rolle, er wird verfolgt, gefangengesetzt und nur durch Bemühung des Kardinals Zbigniew befreit. Nach Pilsen zurückgekehrt, schreibt er seinen Liber XX artium, den er nur mit finanzieller Unterstützung des Königs G. Podiebrad beenden konnte (vgl. Reiß in: ZMW VII, 259 ss). Sein Werk „Vinculatorium minus", in dem er ebenfalls über Musik schreibt, ist verschollen; der Liber XX artium bis auf weniges bei Reiß (l. c.) noch unediert.

Petrus de Wolfram.

Zeit und Ort der Immatrikulation sowie der Erwerbung der akademischen Grade unbekannt. 1416 (12. VIII.) begegnet er als lic. in decretis, cantor eccl. s. Mariae Wisliciensis, 1418 (29. XII.) als lic. in decretis, scolasticus Gnesnensis, can. Cracoviensis, in regno Poloniae et provincia Gnesnensi camerae apostolicae collector (Cod. dipl. univ. Cracov. I, 111. 123).

Przemislav, Herzog v. Troppau.

Vgl. die Angaben unter Wien!

Sebastian de Felsztyn.

Er gab 1536 die „Dialogii VI de Musica“ des hl. Augustin heraus und bezeichnet sich dabei als „artium baccalauriaum ac Sanocensis ecclesiae par. Cracoviae (Eitner, Quellenlexikon III, 410). 1507^h wird Sebastianus Johannis de Felstin dioc. Premisliensis (29. Novembris 4 gr.) immatrikuliert und bereits 1509 (ad quartale s. Crucis) Baccalar (vgl. AC II, 109 und LPC 148). Später, als Presbyter, soll er auch Vorlesungen an der Universität gehalten haben; der Liber diligenciarum schweigt sich allerdings darüber aus. Janociana T. I § 29 sagt von ihm: Primus omnium musicam docere Cracoviae coepit und in musica arte et doctrina magnam adeptus est nominis celebritatem (vgl. Sowinski: les musiciens polonais . . ., Paris 1857, p. 185). Das Verzeichnis seiner musiktheoretischen Werke siehe bei Eitner (l c.).

Silvester de Skalmierz (s. Skarbimiria).

Er wird am 16. Aug. 1531 erwähnt als „studens, quondam tamen cantor ad s. Florianum in Clijeparz“ (AR I, 165, no. 3128). Immatrikulationsdatum unbekannt.

Simon Kij de Cracovia, vulgo Scipio dictus.

1523 immatr.: Simon Jacobi de Cracouia dioc. eiusdem s. 4 gr. (AC II, 220). 1527 ad quattuor tempora Penthecostes bacc. art.: Simon de Cracouia (LPC 181). 1532 post festum circumcisionis dni mag. art.: Simon de Cracouia (LPC 186). Er war 1532^h/37 extraneus non de facultate und las über Aristot. Meteorologica und Veterem artem, 1532^h Arithmeticam cum musica (LDC 425/6).

Simon de Szamotuli.

1511^h immatr.: Simon Bartholomei de Szamotuli Posnaniensis 4 gr. s. (AC II, 133). 1513 ad quattuor tempora Cinerum bacc. art.: Simon de Samotuli (medicine doctor, collegiatus minoris domus artistarum; LPC 156). 1516 post festum circumcisionis dni mag. art.: Simon de Schamotuly (collegiatus minoris domus, medicine doctor, vxorem duxit; LPC 162). 1516/17^h extraneus non de facultate; 1517^h susceptus ad regendam facultatem; 1518—1522^h extraneus de facultate. 1523/33^h collega minor. 1528 decanus fac. artium. Er las 1519 Arithmeticam cum musica, ferner in den Jahren 1516—1533^h die meisten Aristotelischen Schriften mehrmals, ebenso Ciceronis Paradoxa, Flori L. Ann. Roman. hist. libros und Hispani P. summulas logicae sowie je einmal Ciceronis epistolas, officia und somnium Scipionis, Donati de 8 part. orat., Grammaticam, Henrichmanni Grammaticam, Horatii epistolas, Nigri epistolas, Ovidii Ibin und Peroti Grammaticam (LDC 508).

Schaffranecz, Johannes.

Zeit und Ort der Immatrikulation sowie der Erwerbung der akademischen Grade unbekannt. In Urkunden begegnet er von 1400—1434; erst als custos Cracoviensis, dann als scholasticus eccl. cathedr. Cracoviens. ab 1411, als Kielciensis cantor 1415, als decanus eccl. cathedralis Cracov. und vicecancellarius regni Polon. ab 1418, als episcopus Wratislauiensis ab 1428 (vgl. Cod. dipl. univ. Cracov. I, 39, 43, 58/9, 63, 66, 77, 83, 92, 96, 98/9, 108, 123, 129, 140, 144, 157, 164, 169, 182).

Schleupner, Sebastian.

1541^h immatr.: Sebastianus Erasmi de Wratislauia; 1544 (30. VIII.) Canonicus an St. Johann in Breslau; 1544 (Herbst) wiederum in Krakau immatrikuliert, um sein Triennium als Theologe zu erfüllen; 1547 in Wien, wo er doctor theologiae wurde; 1554 Prediger in Breslau, 1555/6 Pfarrer in Neisse. 1560 wiederum Domprediger in Breslau, 1564 Official. 1569 (28. I.) wurde er Kantor zu St. Johann; dann auch Propst zum hl. Kreuz, Kanonikus in Ratibor und Olmütz (vgl. G. Bauch, in: ZVGASchles. XLI, 169/70).

Schreiber (Scriptoris, Grammateus) Henricus.

Immatrikuliert in Erfurt 1497 (Mich.): Henricus Scriptoris de Wernigerode (Weißenborn II, 201). Etwa 1510 setzte er seine Studien an der Universität Wien unter Stiborius und Collimitius fort. 1514 ist er in Krakau (s. Veröffentlichung seines „Algorismus" bei W. Lern im Jahre 1514), wird jedoch erst im Sommersemester 1515 immatrikuliert (Henricus Henrici de Erfordia, Baccalarius universitatis eiusdem, dioc. Maguntinensis; AC II, 160). In den Acta rectoralia wird er am 23. III. und 4. VIII. 1515 erwähnt: „Discretus Henricus de Erffordia (bacc. Arfordiensis) obligatus est, solvere debitum Circumspecto Johanni Appayer, impresatori, dns. autem decreuit, solvere eidem debitum, puta duorum florenorum cum viginti et duobus grossis, iusssit eundem solvere debitum. . . ." (AR I, 562/3, no. 2382). Der Liber promot. fac. art. univ. Cracov. erwähnt ihn ebenfalls in diesem Jahre: („Ao 1515, in decanatu Magistri Nicolai de Toliskow), commutacione estiuali, respondit pro loco Henricus de Erphordia (mathematicus), bacc. Viennensis (?), et, sufficienti testimonio sue promotionis exhibito, admissus et incorporatus est, et in hoc ordine baccalaureorum locatur" (LPC 161). In den nächsten Jahren ist er wohl wieder in Wien gewesen, wo er 1518 in deutscher Sprache wieder ein Rechenbuch herausgab. Zuletzt finden wir ihn in seiner Heimat Erfurt; 1523 gibt er bei Joh. Cnappe ein weiteres Rechenbuch heraus. Für die Musikwissenschaft ist er von Interesse wegen seiner ersten Publikation, deren vollständiger Titel lautet: Algorismus proportionum una cum monochordi generis dyatonici compositione (vgl. G. Bauch, in: Jahresber. d. Ges. f. vaterl. Cultur l. c., p. 73/4). Vgl. ferner die Angaben unter Wien!

Schultz (Scultetus), Nicolaus.

1443[h] immatr.: Nicolaus Petri de Olsna s. t. (AC I, 106[b]). 1447 bacc. art.: Nicolaus Sculteti (ZVGASchles. XLI, 118). Er ist dann Notar in der Breslauer bischöflichen Kanzlei, 1452 (28. II.) Precentor der Kapelle U. L. Fr. in der Kollegiatkirche von Groß-Glogau (Cod. dipl. Siles. XXVIII, 97, no. 493), 1455 Kanonikus zum hl. Kreuz, später Kanonikus zu St. Johann. Als solcher ging er 1461 nach Bologna. Er wurde dort am Epiphaniastag 1461 immatrikuliert, wurde doctor decretorum und geht dann wieder in seine Heimat zurück. Von 1467 ab erscheint er in Urkunden als Mitglied des Kollegiatstiftes zu Ottmachau und von 1474/1482 (12. VIII.) als Kantor des Breslauer Domstiftes. Gest. um 1490 (vgl. ZVGASchles. XXIV, 288; XXVI, 162; XXIX, 268/9; XLI, 118).

Spangenberg, Johann.

Michaelis 1508 immatrikuliert in Erfurt: Johannes Spangenberg de Herdegesßen (Weißenborn II, 259). A. Sowinski (Les musiciens polonais et slaves . . ., Paris 1857, p. 516) behauptet, daß er Drucker in Krakau gewesen sei und folgendes Werk geschrieben habe: „Musicae choralis in alma univ. Cracoviensi, studii ergo commodioris (a Joa. Spangenberg) ad ministerium in Ecclesia Dei sive ad laureas in artibus". Seine übrigen Werke sowie weitere Daten zu seiner Biographie bei Eitner, Quellenlexicon (IX, 215/6).

Spitzmer, Nikolaus.

Er stammt aus Krakau; dort immatrikuliert 1417: Nicolaus Johannis Spiczmeri de Cracouia d. totum (AC I, 40[b]). 1421 (24. XII.) bacc. art.: Nicolaus Spicziner de Cracouia (LPC 15). 1425 mag. art.: Nicol. Spicziner (decretorum doctor, collector denarii S. Petri et can. Gnesnensis, Cracoviens., Posnaniens., Vratislauiensis et Vladislauiensis; LPC 17). 1438[h] ist er Rektor der Krakauer Universität und bezeichnet sich gleichzeitig als Cracouiens. et Wratislaviens. ecclesiarum cantor . . . 1435 (10. VI.) residierte er als Kantor in Breslau. Wie lange er die Kantorei leitete, konnte ich noch nicht feststellen, da zwar schon vor 1455 Nik. Tempelfelt als sein Nachfolger genannt wird, er andererseits noch in Urkunden vom Jahre 1468

als Kantor bezeichnet wird (vgl. Cod. dipl. univ. Cracov. II, 259 und ZVGASchles. XLI, 112).

Stanislaus de Dąmbrówka.

1491 immatr.: Stanislaus Marcy de Dambrowko dioc. Plocensis s. t. 17. Oct. (AC II, 11 b). 1494 ad quattuor tempora Cinerum bacc. art.: Stanisl. de Dambrowka (LPC 116). 1499 post festum nativ. Christi mag. art.: Stanisl. de Dambrowka (LPC 126). Er war 1499/1501h extraneus non de facultate (sabbativos actus ordinarios non visitavit); 1501h assumptus in facultatem; 1501h/02, 1504, 1508 extraneus de facultate. Er las 1500h Arithmeticam cum musica, außerdem in den Jahren 1499/1508 einige Aristotelische Schriften, Astrologiam, Tabulas planetarum resolutas und Theoricas planetarum (LDC 400).

Stanislaus de Grodzisko.

1510 immatr.: Stanislaus Nicolai de Grodzysko s. 6 gr. (AC II, 124 b). 1512 ad quattuor tempora s. Crucis bacc. art.: Stanisl. de Grodzysko (collegiatus maioris domus; LPC 155). 1516 post festum circumcisionis Dni mag. art.: Stanisl. de Grodzysko (collegiatus maioris domus; LPC 162). Er war 1516/18 extraneus non de facultate. 1518 susceptus ad facultatem; 1518h—1519h extraneus de facultate; 1520/27 collega minor; 1527h/35 collega major. 1529 decanus. Er las 1516h, 1524h und 1530 Arithmeticam cum musica, ferner in den Jahren 1516h/1535 den größten Teil der Aristotelischen Schriften, Arithmeticam, Euclidis elementa, Perspectivam communem und Tabulas eclipsium resolutas mehrmals, und je einmal Ciceronis de senectute und Rhetoricam, Donati de 8 part. orat., Galli sec. part. seu syntaxin, Hispani P. summulas logicae, Nigri epistolas und Sallustium (LDC 415/6).

Stanislaus de Kleparz.

Am 29. April 1536 wird in den Acta rectoralia erwähnt Stanisl. de Kleparz, arc. bacc. vicecantor et vicarius perpetuus eccles. collegiatae s. Floriani in Klepars (AR II, 2, no. 2).

Stanislaus de noue myastho.

Er wird am 11. Sept. 1529 erwähnt als Studens et cantor ad Omnes ss. Cracouie (AR I, 720, no. 2972).

Stanislaus de Obolecz.

1482 immatr.: Stanislaus Johannis de Obolecz s. 3 latos gr. (AC I, 251 b). 1485 pro quattuor temporibus s. Crucis bacc. art.: Stanisl. de Obolyecz (LPC 94). 1492 pro natalis Christiani mag. art.: Stanisl. de Obolecz (in Italia mortuus; LPC 111). 1492 war er extraneus non de facultate (sabbativos actus ordinarios non est ingressus). Die 1492 angekündigte Vorlesung musica choralis fand nicht statt (LDC 464).

Stanislaus a Ponikiew.

1545 immatr.: Stanislaus Alberti a Ponykiew Plocensis dioc. 2 gr. s. (AC II, 323). Zeit der Erwerbung des Baccalaureates und des Magisteriums nicht feststellbar, da die Verzeichnisse aus der Zeit von 1542/60 fehlen. Vermutlich wurde er aber um 1552/3 Magister, denn 1554h/58h war er extraneus, 1557h susceptus ad regendam facultatem, 1559 collega minor. Er las Alberti M. Philosophiam, einige Aristotelische Schriften, Caesarii Dialecticam und 1555h Arithmeticam cum musica (LDC 473/4).

Stanislaus de Wyszuka.

Zeit und Ort der Immatrikulation unbekannt. 1524 ad quattuor tempora Cinerum wurde bacc. art.: Stanisl. de Wyszuka, vicecantor ad s. Florianum (LPC 178).

Stephanus de Skrzynno.

Am 23. Oct. 1522 wird erwähnt Stephanus de Skrzynno, arc. liberal. bacc., olim cantor chorj in eccles. katedralj Cracoviensi (AR I, 605, no. 2567). 1518 (Mai 14) immatr.: Stephanus Gregory de Scrzinno dioc. Gneznens. s. 2 gr. (AC II, 184). Baccalar war er 1521 ad quattuor tempora Penthecostes geworden (LPC 172).

Stock, Johannes.

Er stammt aus Glogau. In Krakau immatr. 1411: Johannes Johannis Stok de Glogouia maiori d. gr. p. s. (AC I, 30[b]). Über Promotion in Krakau ist nichts bekannt, obwohl er später den Titel eines Magisters artium und doctor medecine führte. 1419 war er rector schole eccl. s. Crucis Wratislaviensis; 1449—1464 Kantor zum hl. Kreuz, 1453/64 Can. zu St. Johann, 1444 und 1456 als Propst zu St. Martin in Zips erwähnt. Gestorben 1464 (ZVGASchles. XLI, 108/9).

Stock, Nicolaus.

1412 immatr.: Nicolaus Stok Johannis de Magna Glogouia (AC I, 32). 1413 bacc. art. 1418 Precentor cripte und Altarist in der Kollegiatkirche zu Groß-Glogau; studierte 1419 in Wien und wurde dort doctor decretorum. Bis mindestens 1427 Precentor in Glogau. 1433/49 Dechant am Breslauer Dom (ZVGASchles. XLI, 109). Vgl. auch die Angaben unter Wien!

Tauchau, Nicolaus.

1457[h] immatr.: Nicolaus Theuchen de Nissa d. t. (Can. et officialis Wratislaviens.; AC I, 152[b]). 1459 (Lucienquatember) bacc. art.: Nicolaus de Nissa (LPC 53). 1462 post festa nativ. Dni mag. art.: Nicolaus de Nissa (decretorum doctor, predicator eccl. S. Marie Cracov.; LPC 56). Er war später Kanonikus zu St. Johann in Breslau, Pfarrer zu St. Nicolai in Groß-Glogau und schließlich Scholasticus am Breslauer Dom. Gestorben 1502 (vgl. Cod. dipl. Siles. XXV, 173, 212; ZVGASchles. XL, 168f.; XLI, 124). Er schenkte der Universität Krakau eine Anzahl Schriften, darunter die musica magistri Joh. de Muris (UB Krakau, mscr. 1865. BB XXIV 25. a. d. 1481).

Tempelfeld, Nikolaus.

1414[h] immatr.: Nicolaus Martini de Brega (AC I, 36[b]). 1419[h] bacc. art.; 1421[h] mag. art.; 1428 decanus fac. art.; 1438 rector univ.; als Rektor wird er bereits bacc. theol. genannt; wurde bald darauf doctor theologiae. 1452 begegnet er als Breslauer Domkantor. Wahrscheinlich kurz nach 1471 gestorben (vgl. Cod. dipl. Siles. XXIV, 180; XXV, 10, 179, 265; XXVI, 174; XXVIII, 98, 103, 104; XXXIII, 85; Script. rerum Siles. III, 332f.; VII, 102, 218/22, 235, 246; VIII, 36, 167, 178; IX, 14, 18, 37; ZVGASchles. V, 154/8; XLI, 110; Arch. f. österr. Gesch. LXI, 1).

Thomas de Obydzyno.

1479[h] immatr.: Thomas Johannis de Obydzyno 2 gr. (AC I, 239). 1481 pro quattuor temporibus currentibus post gloriosissime Crucis bacc. art.: Thom. de Obydzyno (LPC 89). 1489 post nativ. dni. mag. art.: Th. de Obyedzyno (collegiatus in maiori et cantor Plocensis; LPC 103). 1497 decanus fac. art. (LPC 123).

Valentinus de Pilzno.

1474 immatr.: Walentinus de Pylsna s. $2^1/_2$ gr. (AC I, 215). 1477 ad quattuor tempora Cinerum bacc. art.; 1480 post festa nativ. dni mag. art. (LPC 81. 87). 1482 (16. III.) erwähnt als bacc. in medicinis und 1494 (13. IX.) als magister und senior burse medicorum (AR I). Am 6. VI. heißt es in den Acta rectoralia: „. . . Hon. dnus Anthonius de Casszhowia, arc. liberal. bacc., proposuit contra et aduersus Valentinum de Pilszno, arcium bacc., qualiter recepisset et et eundem conuenisset de *informacionc in organo tactum* et insuper dedisset marcam vnam, deinde prefatus

Anthonius asserebat, a prefato bacc. Valentino nichil informauisse. Ex aduerso Valentinus respondebat ad proposicionem, *quod eundem informauisset diligenter et aliquos tactus sciuisset in prefato organo tangere et omnia, que concernunt ad organum, ostendisset et insuper notauisset*, et dixit eundem bacc. operam ad prefatum ludum non habuisse neque fecisse (AR I, 145, no. 681). Zweifellos nicht identisch mit ihm ist der folgende Valentinus de Pilzno.

Valentinus de Pilzno.

1505 immatr.: Valentinus Stanislai de Pylzna 6 gr. (AC II, 94). 1509 ad quartale s. Lucie bacc. art.: Valent. de Pylszno. 1513 post festum Circumcisionis dni mag. art.: Valent. de Pylzna (LPC 149. 156). Er war 1513/19 extraneus non de facultate. Er las einige Aristotelische Schriften, Arithmeticam parvorum und 1517h Arithmeticam cum musica (LDC 471).

Valentinus de Rawa.

1522h immatr.: Valentinus Andree de Rava dioc. Gneznensis s. 4 gr. (AC II, 218). 1525 ad quattuor tempora Penthecostes bacc. art.: Valent. de Rawa (penitenciarius Cracouiensis; LPC 179). 1534 post festum circumcisionis Dni mag. art.: Valentinus a Rawa (Magister, penitenciarius Cracov., collega domus maioris; LPC 189). Er war 1533h/35 extraneus non regens facultatem; 1536 adnumeratus in facultatem; 1536h/40h collega minor; 1541/50h collega maior. 1540h und 1550h decanus. Er las über mehrere Aristotelische Schriften, Alberti M. Philosophiam, Caesarii Dialecticam, Grammaticam, Peroti Grammaticam, Theoricas planetarum und 1536 über Arithmeticam cum musica (LDC 483/4).

Voyczik, Laurentius.

1514 immatr.: Laurentius Martini Voyczik de Schadek, *organista mire fantasie in formandis organis* — uxoratus organista Poznaniensis in Plessow obyt peste (AC II, 154b).

Wapowski (Vapovius), Bernhard.

1493 immatr.: Bernhardus Stanislai de Radochonyce dioc. Cracoviensis s. 4 gr. (AC II, 24b). Gehörte vorübergehend dem Breslauer Domkapitel an, war 1509 doctor decretorum, Kantor zu Krakau und Przemysl, Cubicularius und Protonotarius Papst Julius II. (Bauch in: ZVGASchles. XLI, 144).

Weidner, Nikolaus.

Geboren in Neisse. 1494 immatr. in Krakau: Nicolaus Nicolai de Nyssa s. 4 gr. (AC II, 33). Ein Jahr später ging er nach Rom, wo er vielleicht Magister wurde. Ende 1500 begleitete er den Kardinal Petrus Reginus nach Ungarn und 1505 ist er als Nicolaus Weydener de Wratislauia in Leipzig immatrikuliert, um kanonisches Recht zu studieren. Er starb 1555 als Kantor von St. Johann in Breslau (vgl. Bauch, in: ZVGASchles. XXXVIII, 328/31).

Zacius, Simon.

1523 immatr.: Simon Martini de Prosszovicze dioc. Cracoviensis s. 2 gr. (AC II, 220). 1526 ad quattuor tempora s. Lucie bacc. art.: Simon de Proszovicze (LPC 180). 1531 post festum Circumcisionis dni: Simon de Proschowicze (hereticus pronunciatus ab episcopo Zebridovio Cracoviensi; LPC 184). 1532/5 und 1538 war er extraneus non de facultate. Er las Aristot. De coelo et mundo und Meteorologica, Euclidis elementa geometriae, Galli secundam partem seu syntaxin, Introductorium astronomiae, Theoricas planetarum und 1535 Arithmeticam cum musica (LDC 532).

Zelczar, Vincentius.

Es ist nicht ganz sicher, ob er mit dem 1498 immatr. Vincencius Pauli de Cracouia (AC II, 45) oder dem zur gleichen Zeit immatr. Vincencius Stanislai de Cracouia (ib. 45) identisch ist. 1500 ad quattuor tempora s. Crucis wurde einer von den beiden Baccalar: Vinc. de Cracouia (LPC 128). 1503 post festum natiuitatis mag. art.: Vinc. de Cracouia (Zelczar). Er war 1503—1504h extraneus non de facultate (sabbativos actus ordinarios non intravit); 1504h assumptus ad facultatem; 1505 extraneus de facultate. Er las Aristot. de coelo et mundo, Metaphysicam und Topica, Nigri epistolas, Perspectivam communem, Sallustium und 1503 (22. V. inc.) Arithmeticam cum musica (LDC 533).

IV. Tabula lecturarum

Im Jahre 1487 beschloß die Facultas artium, einen „conspectum lecturarum et exercitiorum magistrorum", genannt „Registra facultatis artisticae, Metricae facultatis philosophicae vel Liber diligenciarum facultatis philosophicae", anzulegen. Der bis jetzt edierte erste Teil enthält die „Tabulas lecturarum et exercitiorum et Ordinem magistrorum facultatis artisticae ab anno 1487 usque ad annum 1563" (vgl. LDC VII/VIII), ist jedoch nicht vollständig. Denn es fehlen

1. die Aufzeichnungen für die Semester 1491 und 1495h;
2. die Angabe der Lektionen und Disputationen pro biennio der Baccalaurei; auch sind nicht alle Vorlesungen und die Namen aller „Magistri in facultate artistica legentes" erfaßt (vgl. LDC X).

W. Wislocki, der Herausgeber des Liber diligentiarum, gibt im Vorwort eine sehr gute Beschreibung dieser Quelle, die hier folgen soll: „Liber diligentiarum nihil aliud continet, nisi lecturas et exercitia, a magistris habita in Lectoriis Collegii maioris, haec enim tantummodo decani ex officio notabant inspiciebantque, non amplectitur autem lectiones, quas magistri extra Collegium majus habebant, ut in aedibus Collegii minoris, per bursas, quas dicimus, in habitationibus suis aut in scholis Universitati subjectis: s. Annae, in arce Cracoviensi, Corporis Christi, s. Floriani, b. Virginis Mariae in circulo, Omnium ss., Spiritus s. aliisque" (LDC XIII).

Die jetzt folgende „amtliche Liste" können wir durch einige wenige Angaben aus der Zeit vor 1487 und nach 1562 bereichern, die wir anderen Quellen entnommen haben. Wir geben sie in kursiver Schrift.

Jahr	Stunde	Raum	Name des Lehrers	Bezeichnung der Vorlesung	Bemerkungen	Quelle
um 1414			hörte Johannes de Szydlow	*musicam Muris*	s. oben Verzeichnis III	SB Berlin, ms. lat. 4⁰. 175
1427			anonym überliefert	*musica Muris*	s. oben Verzeichnis II, no V 2	UB Krakau, ms. 546. DD III. 14
1431		in lectorio Theologorum	Clemens de Brega	*musicam Muris*		LPC CXLII/III
1445			hörte Johannes de Elkusz	*musicam Muris*	s. oben Verzeichnis II, no V 3	UB Krakau, ms. 1927 BB XXV 14
1460			hörte Nicolaus Tauchau	*musicam Muris*	s. oben Verzeichnis III	UB Krakau, ms. 1685 BB XXIV 25
1488		Collegiatorum regal.	Martinus de Krajewice	Arismetricam et musicam		LDC 5
1490	10	Platonis	Lucas de Wilkanów	,, ,, ,,		LDC 14
1490h	14	Prope valuam	Bartholomeus de Opoczno	,, ,, ,,	non legit	LDC 16
1492	15	Ptholomej	Stanislaus Obolecz	Musicam choralem	non legit	LDC 20
—	10	Socratis	Martinus Schomotuli	Arismetricam et musicam		LDC 20
1492h	18	Socratis	Nicolaus Labyschyn	,, ,, ,,		LDC 22
1493	15	Socratis	Stanislaus (Bylica) de Ilkusz	,, ,, ,,	mgr. Mart. de Ilkusz pro isto legit	LDC 24
1493h	15	Prope valuam	Stanislaus de Cleparz	,, ,, ,,		LDC 26
1494	15	Theologorum	Mathias de Laszij	Arismetricam cum musica		LDC 27
1494h	14	Prope valuam	Martinus de Zeburk	Arismetrice et musice		LDC 30
1498	15	,, ,,	Jacobus Ysszla	Arismetricam, musicam et Speram materialem		LDC 40
1499	11	Ptolomei	Joh. de Stobnitcze	Aritmeticam et musicam		LDC 43
1499h	20	Maronis	Michael (Falkner)	Astronomiam, Arismetricam et musicam		LDC 45
1500h	18	Theologorum	Stanislaus de Dombrowka	Arismetricam et musicam		LDC 48
1501h	15	,,	Martinus de Ilkusz	,, ,, ,,		LDC 53
1502h	18	Aristotelis	Stanislaus de Cleparz	Musicam	pro mgr. Paulo de Zakliczów	LDC 58
1503	17	Prope valuam	Vincentus (Zelczar) de Cracovia	Arismetricam cum musica	inc. in 8va Zophie	LDC 60
1503h	21	Ptolomei	Martinus Belsz de Cracovia	,, ,, ,,		LDC 62
1504h	18	Theologorum	Martinus Belsz de Cracovia	Arismetricam cum musica et Homerum		LDC 66
1505h	20	Prope valuam	Joh. Leopolita	Arismetricam cum musica		LDC 72
1506	10	Maronis	Nicolaus de Vijelijczka	,, ,, ,,		LDC 73
1506h	18	Ptholomej	Martinus Wolborz	,, ,, ,,		LDC 75
1508	19	,,	Lesensko (= Dobergast)	,, ,, ,,	propter vigentem pestem cessavit	LDC 83

Jahr	Stunde	Raum	Name des Lehrers	Bezeichnung der Vorlesung	Bemerkungen	Quelle
1508h	15	Aristotelis	Martinus Belze	Arismetricam Musicam	inc. post Epiph. non incep.	LDC 86
1510h	20	Ptolomei	Joannes Stobnicza	Arismetricam cum musica	fin. post 8vam Epiph.	LDC 96
1511	17	,,	Joh. de Vyslicia	,, ,, ,,	tarde inc. et raro legit	LDC 98
1511h	21	Maronis	Joh. de Gnezna	,, ,, ,,		LDC 101
1512	10	,,	Jacobus Grzijvna de Cracovia	,, ,, ,,	cessavit ante dies canicul. duabus septimanis	LDC 103
1512h	16	Socratis	Stanislaus (Aurifaber) Craconita	,, ,, ,,		LDC 107
1513h	15	Prope valuam	Johannes de Lanczuth	,, ,, ,,		LDC 112
1514	17	Aristotelis	Stanislaus (Aurifaber) Cracouita	Arithmeticam cum musica		LDC 114
1515h	21	Ipocratis	Mathias Schamotuli	,, ,, ,,	fin. feria 3a ante Purificacionis	LDC 122
1516h	20	Value	Stanislaus Grodiszko	,, ,, ,,	term. dom. Invoc.	LDC 128
1517h	14	Prope valuam	Valentinus de Pilzno	,, ,, ,,	fin. ante festa Cristi	LDC 133
1518h	15	Socratis	Stanislaus (Aurifaber) de Cracouia	,, ,, ,,	in vig. Mathei finivit	LDC 137
1519	9	Maronis	Simon de Szą motulij	,, ,, ,,	fin. in crastino Egidij	LDC 139
1520	9	,,	Albertus de Crayna	,, ,, ,,		LDC 145
1520h	15	Ptholomei	Jacobus Szijeprz	,, ,, ,,		LDC 148
1521	11	Prope valuam	Ambrosius de Bolemóv	,, ,, ,,	[usque] ad festum Crucis	LDC 151
1522h	21	Socratis	Bartholomeus Czistadabina	Marsilium, fin. feria 5a ante Conuersionis, incep. Musicam		LDC 159
1524h	21	Arestotilis	Stanislaus de Grodzijsko	Arithmeticam cum musica		LDC 167
1526h	15	Ptholomej	Jacobus de Sÿeprz	,, ,, ,,		LDC 177
1527h				,, ,, ,,	vacabat[1]	LDC 185
1528	9	Maronis	Michael de Vislica	,, ,, ,,	feria 4a ante Crucis term.	LDC 185
1528h				,, ,, ,,	vacabat	LDC 190
1529h				,, ,, ,,	vacabat	LDC 195
1530	17	Ptolomei	Stanislaus de Grodzisko	,, ,, ,,		LDC 195
1531	9	,,	Felix Bądorski	,, ,, ,,		LDC 199
1531h	14	Maronis	Joa. Cochmann (= Kaufmann)	,, ,, ,,	in crastino inc., et fin. feria 4a post Sexgesimam	LDC 202

[1] Seit 1527h wird öfters der Ausfall der Vorlesung ausdrücklich angegeben.

Jahr	Stunde	Raum	Name des Lehrers	Bezeichnung der Vorlesung	Bemerkungen	Quelle
1532h	15	Aristotelis	Simon (Kii) de Cracouia	Arithmeticam cum musica	inc. in crastino Simonis, raro legit nec fin.	LDC 208
1535	11	Theologorum	Simon (Zacius) Proschouicensis	,, ,,	2ª die, fin. 6ª fer. ante Joa.	LDC 219
1536	9 (19)	Ptolomei	Valentinus Rava	,, ,, ,,	transtulit in XIX (sc. horam), 2ª die	LDC 224
1539				,, ,, ,,	vacabat	LDC 241
—			Martinus de Krosno	*Musicam Ornitoparchi*	*privatim*	AR II 58
1541h	13	,,	Joa. Leczycza	Arithmeticam cum musica	3ª die innouationis inc.	LDC 252
1542h				,, ,, ,,	vacabat	LDC 257
1546h	20	Platonis	Andreas de Rava	Arithmetica sum musica	2ª die inc., sed frequenter non legit	LDC 274
1549h				,, ,, ,,	non legebatur	LDC 287
1550				,, ,, ,,	vacans	LDC 290
1552h				,, ,, ,,	non lecta	LDC 300
1554				,, ,, ,,	vacans	LDC 308
1554h				Arithmetica communis cum musica	vacans	LDC 310
1555				Arithmetica cum musica	vacans	LDC 313
1555h	13	Aristotelis	Stanislaus Ponijkijewskij	,, ,, ,,	triduo ante Purif. ad dom. Oculj (ob metum peste)	LDC 315
1556				,, ,, ,,	vacat	LDC 318
1556h				,, ,, ,,	vacans	LDC 321
1557				,, ,, ,,	,,	LDC 323
1558				,, ,, ,,	,,	LDC 328
1558h				,, ,, ,,	,,	LDC 331
1559				,, ,, ,,	,,	LDC 333
1559h				,, ,, ,,	,,	LDC 337
1561				,, ,, ,,	,,	LDC 343
1561h				,, ,, ,,	,,	LDC 345
1562				,, ,, ,,	,,	LDC 349
1562	16	Galeni lectorium	Ioa. Piotrcouita	Musicam Lastenij	1ª die inc., xxij Junij term.	LDC 347
1562h				Musica communis cum Arithmetica	vacans	LDC 350
1563				Arithmetica spec. cum musica	,,	LDC 353
1563h	20	Socratis	Martinus Neruitius Clodauiensis	*Musicae spec. Joh. de Muris libri II*	s. oben Verz. II, no V 6	UB Krakau, ms. 3295 DD XI 29

Neue Formerkenntnisse, angewandt auf Richard Straußens „Don Juan"

Von Alfred Lorenz, München

Im Richard-Strauß-Schrifttum[1] sind abfällige Bemerkungen über die „Formalisten" sehr beliebt. So spöttelt z. B. Muschler über die, die „sich aus den Takten so langsam Periödchen zu Periödchen zusammenleimen" wollen. Hier wird das Streben nach Formerkenntnis mit Formelkrämerei verwechselt. Ist der Formalismus auch in der Kunst als geisttötend zu verwerfen, so ist doch die Erkenntnis der Form eines Werkes für dessen Erkenntnis überhaupt grundlegend, da nur sie klare und sichere, meßbare Merkmale für das innere Wesen an die Hand gibt. Mag man Schopenhauers Pessimismus ablehnen, so bleibt doch seine Kunstlehre wahr, nach der die Musik ein Abbild des „Willens" ohne die Vermittlung der platonischen Idee darbietet. Wie nun der außerhalb Raum und Zeit in der Welt tätige Wille unvorstellbar ist, aber vom Menschen an den Veränderungen der Erscheinungswelt erkannt werden kann, so nehmen wir auch den durch die Tonkunst objektivierten Willen einzig im zeitlichen Ablauf der Töne wahr. Dieser rhythmische Ablauf ist aber nichts anderes als die „Form" des Kunstwerkes. Verstehen wir diesen rhythmischen Ablauf eines Musikstückes genau, so dringen wir zutiefst in den schöpferischen Willen des Tondichters ein.

Das wird auch klar, wenn wir vom Augenblick der künstlerischen Eingebung ausgehen, der am besten in dem durch Rochlitz mitgeteilten angeblichen Brief[2] Mozarts dargestellt ist. Mozart sagt da vom Werden seiner Werke: „Das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ichs hernach mit einem Blick . . . im Geiste übersehe und es auch gar nicht mehr nacheinander, wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen". Diesen beglückenden metaphysischen Augenblick, den der Experimentalpsychologe freilich nicht zu erforschen vermag, kennt, wie ich aus eigner Erfahrung mitteilen kann, auch der wiedergebende Künstler, wenn er ein Werk, wie z. B. Beethovens Neunte, die Faust-Symphonie Liszts, Straußens Alpen-

---

[1] Ich erwähne: Max Steinitzer, R. Strauß, Berlin 1911; Richard Specht, R. Strauß und sein Werk, Leipzig 1921; H. v. Waltershausen, R. Strauß, München 1921; R. C. Muschler, R. Strauß, Hildesheim 1924; W. Mauke, Musikführer zu Don Juan von R. Strauß, Leipzig bei Seemann Nachf. Ferner: Richard Strauß selbst in der Einleitung zum 1. Band der von ihm herausgegebenen Sammlung „Die Musik", Berlin bei Marquardt u. Co., 1903, S. II, im „Atlantisbuch der Musik", Berlin 1934, S. 6, ziemlich wörtlich wiederholt.

[2] Mitgeteilt in Jahns Mozart-Biographie[1] III, S. 424. Es tut nichts zur Sache, daß dieser Brief als Fälschung festgestellt worden ist. Rochlitz hat die Worte zweifelsohne genau so von Mozart gehört und das, was man heutzutage als „Interview" veröffentlichen würde, eben in Form eines Briefes mitgeteilt.

symphonie, Brahmsens Requiem oder ein ganzes Wagnersches Musikdrama auswendig vollkommen beherrscht.

Beim Nachschaffenden ist dieser Augenblick der Schlußpunkt seines Eindringens, beim Schöpfer der Ausgangspunkt seines Gestaltens. Dieses geht nun, was aus Beethovens Skizzen beweisbar[1] ist, so vor sich, daß der Schöpfer zu allererst die Gliederung erkennt und sogar die zeitliche Länge der Abschnitte im Geiste abmessen kann, bevor sie noch — nur mit einem nebelhaften Energiegehalt angefüllt — eine bestimmte melodische Linie angenommen haben. In der Art der Zerteilung des großen Augenblickes der Eingebung zeigt sich der Geist des Künstlers. In der Architektur ist es von alters her anerkannt, daß sich ihr Geist einzig darin ausspricht, in welchen Raumverhältnissen die Anschauung von Stütze und Last sich darstellt. Bei den musischen Künsten ist es ganz dasselbe; nur handelt es sich da um Zeitverhältnisse; und nicht um die Darstellung der Schwerkraft, sondern um die mannigfaltigen Willenskräfte. Aber immer ist es der Geist, der die Spannungsverhältnisse rhythmisiert — in der Architektur räumlich, in den musischen Künsten zeitlich[2].

So ist es denn nicht „oberflächlich und äußerlich“, wenn wir Formuntersuchungen betreiben. Wir müssen nur den Formbegriff richtig fassen, welcher untrennbar mit dem Inhalt vereint ist. Kunst ist geformter Inhalt. Der Inhalt kann gar nicht anders als durch die Form erkannt werden, denn diese wächst bei Kunstwerken eben aus den Spannungen des Inhalts, die wir erfassen wollen, heraus. Wird aber in ein vorhandenes Formschema etwas angeblich Musikseinsollendes hineingepreßt, so ist das weder Inhalt, noch überhaupt Kunst, sondern Stümperei.

Den echten Kunstwerken können wir nur nahe kommen, wenn wir sie unvoreingenommen betrachten wie sie gewachsen sind. Dabei müssen wir durch Analyse zur Synthese gelangen. Bei der formalen Analyse handelt es sich darum, die rhythmische Anordnung der Teile zu erkennen, wobei man sie in kleine Elemente zerlegen muß. Es ist mir in meinen Wagner-Büchern gelungen, hierbei alles auf nur vier Formtypen zurückzuführen, die als „Gestaltqualitäten“ im Sinne des Philosophen Ehrenfels in jeder Größe vorkommen können, ohne dadurch an ihrer Wesenheit zu verlieren. Diese Formtypen gehen mit den wellenförmigen Vorgängen in der menschlichen Seele parallel und erschöpfen alle Möglichkeiten, wie solche Vorgänge aufeinanderfolgen können: 1. Eine gleichmäßige Folge ähnlicher Zustände hat ihr Abbild in der Strophenform: m, m^1, m^2, m^3 usw. 2. Die Ablösung eines seelischen Zustandes durch einen anderen in gewissem Sinn gegensätzlichen, worauf mit Wiederkehr des ersten eine Beruhigung eintritt, ist darstellbar durch den Typus der Bogenform: m, n, m (Hauptsatz, Mittelsatz, Hauptsatz). Diese Form kann sich, wie auch der seelische Vorgang, erweitern durch wellenförmige Wiederholung: m, n, m, o, m, p, m usw. (Rondo), oder durch innere Überhöhung m, n, o, n, m (vollkommener Bogen). 3. Die Erreichung einer Steigerung der seelischen Kraft, die in der Regel erst nach zwei ähnlichen Anläufen so gelingt, daß sie befriedigt, hat ihre Entsprechung im Typus der Barform: m, m, n (Stollen, Stollen, Ab-

---

[1] Vgl. meinen Aufsatz: Betrachtungen über Beethovens Eroica-Skizzen, ZMW, April 1925.

[2] Dies alles ist genauer ausgeführt in meinem Aufsatz: Kunstform — Kunstgeist. Bayr. Bl., Festspielstück 1927.

gesang). Wenn der Abgesang schließlich vereinheitlichend auf die Anfangsstimmung zurückgreift, d. h. eine Reprise der Stollenmusik ganz oder teilweise einbezieht (m, m, nm), so nenne ich das einen Reprisenbar. 4. Läßt man dem ersten Formglied sogleich eine neue Stimmung folgen und befestigt diese durch Wiederholung, dann entsteht der Gegenbar: m, n, n (Aufgesang, Nachstollen, Nachstollen). Hiermit sind alle Möglichkeiten, in denen seelische Zustände wechseln können, genannt und damit gleichzeitig alle Gestaltqualitäten für die musikalischen Abbilder dieser Zustände.
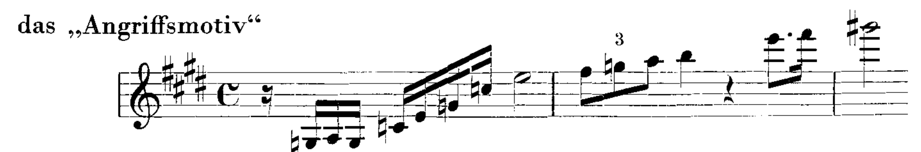
Die Musik muß mit diesen arbeiten, wie der Wille mit den Seelenzuständen. Die Fülle der Mischungen wird unendlich, aber klar können wir uns nur werden, wenn wir die Einzelvorgänge herausschälen. Dabei ist noch zu beachten, daß jeder wiederkehrende Zustand im Seelenleben doch immer ein wenig anders ist, daß es völlig gleiche Wiederholungen dort nicht gibt, sondern nur Entsprechungen. Dies kann die Musik trefflich durch ihre Fähigkeit zur Variation ausdrücken, in welcher ein musikalisches Geschehen wiederkehrt, aber doch anders ist. So müssen die Formtypen erkannt werden, auch wenn die sich wiederholenden, oder wiederkehrenden Teile melodisch, harmonisch, rhythmisch oder sonstwie variiert sind.

Erst wenn man dies alles bedenkt und die Parallelität mit den Seelenvorgängen immer vor Augen hat, wird die Analyse und die daraus abzuleitende Synthese verständlich. Das Endziel der ganzen Untersuchung bleibt natürlich, den rhythmischen Schwung des Stückes in seinem architektonischen Aufbau zu erkennen und zum Anblick der Ganzheit des Werkes zu gelangen, d. h. die schließliche Synthese nie aus dem Auge zu lassen. Zur Synthese kann man aber erst gelangen, wenn eine eingehende Analyse vorhergegangen ist, die die Teilchen einwandfrei isoliert hat, weil die Zusammenfassung falsch wird, wenn sie sich aus Elementen aufbaut, die selbst in sich nicht einheitlich sind. Wir kommen also nicht darum herum, zunächst zu analysieren.
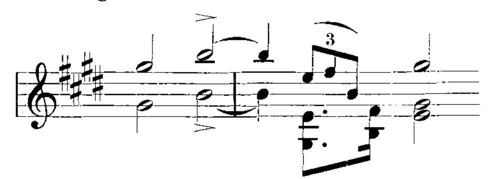
Die Analyse

Richard Straußens „Don Juan" beginnt mit einer siebentaktigen, in ihrer Ganzheit schlagartig kraftvoll zusammengefaßten Gestalt; eine Ankündigung des Helden, des Musikcharakters, der Tonart — alles in Einem, nach Art der „Devise" in der Barock-Arie, nur vergrößert. Aus dieser Ankündigung wachsen im Verlauf des Stückes drei Motive heraus:

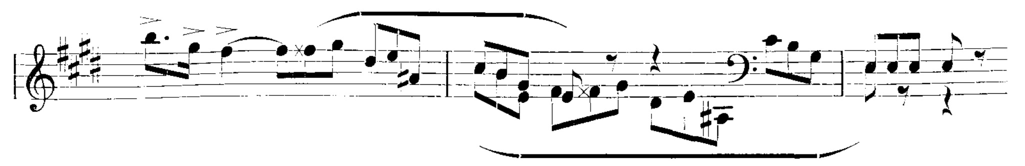
das „Angriffsmotiv"



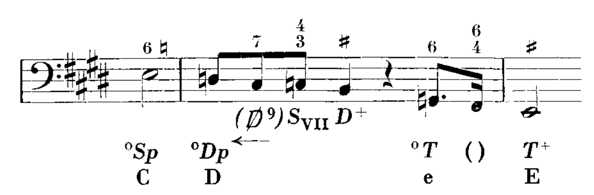
dann, mit dem Vorigen verkettet, das „Kraftmotiv", welches zwei gleichzeitig erklingende Endausläufe zeigt



und die mit dem „Heftigkeitsmotiv" beginnenden „Sturmtriolen"



Da die letzten Takte in Gegensatz-Symmetrie zum Angriffsmotiv stehen und das Kraftmotiv einen Höhepunkt bedeutet, haben wir in diesen ersten sieben Takten sogleich eine kleine Bogenform vor uns. Harmonisch ist für die Wirkung wichtig, daß die Haupttonart des Werkes *E*-dur erst im dritten Takt plötzlich aus dem *e*-moll aufschlägt, welches sich ebenfalls erst wo anders her, nämlich aus der *Sp*, entwickelt hatte. Die Funktionen des Angriffsmotives sind:
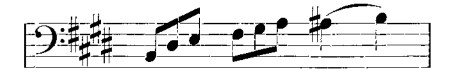


Man merke sich diese Tonartenfolge.

Der achte Takt, der die Riemannsche „Periode" vollmacht, gehört inhaltlich als Auftakt schon zum Nächsten; in großem Atem wird nämlich jetzt das Hauptthema exponiert und im Takt 40 in einer deutlichen *E*-dur-Kadenz beendigt. Inhalt dieser Exposition ist das „Hauptmotiv" (Hm.):



Nach viertaktiger Aufstellung erhält es eine zweitaktige Fortspinnung, die variiert wiederholt wird, wodurch diese ganze achttaktige Phrase ein Gegenbar (4 + 2 + 2) wird. Dieser wandelt sich nun zu einem Stollen mittlerer Größe. Der ihm entsprechende zweite Stollen versetzt das Hauptmotiv in die *D*, verbindet es mit den Sturmtriolen und läßt statt der Fortspinnung seine Häufung eintreten, so daß er sich auf sechs Takte verkürzt und einen Bar (2 + 2 + 2) bildet. Eine weitere Steigerung ergibt der folgende, verhältnismäßig lange, selbst wieder barförmige Abgesang (2 + 2 + 14), der noch ein neues Motiv, das „Triebmotiv"

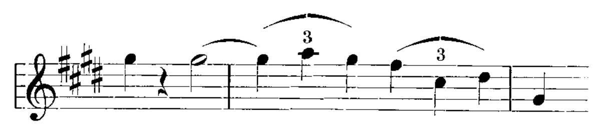


hinzutreten läßt, im Kraftmotiv seinen *G*-dur-Höhepunkt findet (als *D̸* aufzufassen!) und nach einer eindrucksvollen Pause[1] (Stillstand auf der Penultima!) im Angriffsmotiv kadenziert. Wenn man in diesem Abgesang noch die spiegelnde Anordnung der drei ersten Ankündigungsmotive bemerkt, wird man verstehen, warum diese knappe Exposition die Zuhörer stets so elektrisiert. Ich gebe den I. Abschnitt (Takt 1—40) im Aufriß:

[1] Specht glaubt, hier beginne etwas Neues! (S. 185.)

				Takte	
Ankündigung:	Angriffsmotiv 3 / Kraftmotiv 2 / Sturmtriolen 3	Bogen!		7	40
Hauptthema:	Einleitung			1	
	Hauptmotiv mit Fortspinnung (Ggb.: 4+2+2)	I. St.	8	32	
	Hauptmotiv (*D*) mit Steigerung (Bar: 2+2+2)	II. St.	6		
	Hauptmotiv (*T*) verbunden mit: Sturmtriolen / Kraftmotiv / Angriffsmotiv	Abg.	18		
					Kad. in *E*
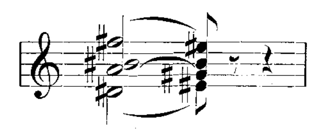
Der nächste kurze II. Abschnitt (Takt 41—52) kadenziert ähnlich wie der erste, aber in *Gis*-dur. Genau in seinem Mittelpunkt erscheint ein neues Motiv *ff* in *E*, das erste Liebesmotiv



umgeben von einem wenig verwendeten „Motiv des Zagens"; den Anfang bildet das dem schließenden Angriffsmotiv verwandte „Triebmotiv". Wir erkennen also in diesem Abschnitt einen „vollkommenen Bogen":

Triebmotiv mit Rhythmus aus Hm.	*f*	3	
Motiv des Zagens (espress.)	*p*	2	
I. Liebesmotiv	*ff*	2	
Motiv des Zagens (flebile)	*p*	2	
Angriffsmotiv	*f*	3	Kad. in *Gis*

Der III. Abschnitt (53—62) bringt das von leichtsinnigen Bläservorschlägen und Staccatotriolen auftaktig eingeleitete neue Motiv des Überdrusses



mit dem Hm. verbunden, zweimal in fallender Sequenz, worauf es sich in einer Fortspinnung mit dem Triebmotiv vereint und dissonierend abreißt. Es entsteht also ein leicht erkennbarer Bar von 2+2+6 Takten.

Die folgenden acht Takte, in denen das unisono aufstürmende Angriffsmotiv in das subito *p* eintretende Zittern von Streichern und Glockenspiel ausläuft[1], ist

[1] Die unter dem Tremolo-*E* des Glockenspiels [das — nebenbei gesagt — Specht (S. 186) für Harfe hält] sich chromatisch abwärts windende Vierteltriole wird allgemein aus dem Motiv des Überdrusses hergeleitet. Es ist aber falsch, immer gleich an dieses Motiv zu denken, sowie sich nur ein paar chromatische Töne zeigen. Der Charakter des „Überdrusses" ergibt sich einzig, wenn der verminderte Septakkord sich in einen Molldreiklang auflöst, weil er in diesem Augenblick vom Ohr als der höchst trübsinnige Klang eines Dominantseptakkordes mit drei tiefalterierten Tönen (unbewußt) erkannt wird; denn die Mollterz kann nur aus der sehr seltenen tiefalterierten IV. Stufe absinken. Folgt dem verminderten Septakkord der dazu gehörige Durdreiklang, so wird keineswegs Überdruß, sondern Befriedigung erweckt. Die Hermeneutiker scheinen überall nur die Oberstimme zu hören, sonst hätten sie bemerken müssen, daß absteigende Chromatik sogar im „Angriffsmotiv" (Baßtriole) vorkommt, in dem sie das Gefühl eines wuchtigen Sichausbreitens erzeugt, also das Gegenteil von Überdruß. So ist denn auch die in den Takten 67/68 eintretende Chromatik nichts als der im

als eine auskomponierte Spannungspause zum folgenden großen IV. Abschnitte zu werten, den man mit Leichtigkeit als eine große Liebesszene erkennen wird.

Der Aufbau dieser Szene (Takt 71—162) ist einfach: Mit dem Nonenakkord über *Fis* (*D* der kommenden Tonart *H*) beginnt eine zarte Einleitung in Barform. Der I. Stollen, bestehend aus dem Nonenakkord und darauffolgendem Geigensolo (vier Takte), wird bei der Wiederholung durch Triebmotive bereichert. Ein wohlig wiegendes Schmeicheln zwischen den Tönen dieses Dominantklanges und seinen Nebennoten bildet den Abgesang von elf Takten, dessen ebenfalls barförmige Unterform jedoch ihren II. Stollen durch Vorverlegung des Geigensolos von vier auf zwei Takte verkürzt. Die ganze Einleitung hat also die Form:

Nonenakkord und Liebesmotiv (Solo)	I. St. 4	
Nonenakkord mit Triebmotiv und Liebesmotiv (Solo)	II. St. 4	
Schmeichelakkorde (Streicher) und Solo und Triebmotiv .	St. 4	Abg. 11
Schmeichelakkorde (Bläser) mit Solo, verkürzt	St. 2	
Schmeichelakkorde (Streicher) anders fortgeführt . . .	Abg. 5	

Der Hauptteil der Liebesszene gestaltet das Liebesmotiv durch kanonartige Nachahmungen zu einem schwelgenden Duett, dessen erster Schwung (elf Takte) die Entwicklung *T*—*D* zeigt. Die Wiederholung wendet sich zur zweiten *S*; außerdem tritt eine kleine Verlängerung (auf 14 Takte) ein, da die vier Endtakte etwas umgestaltet und mit hineinkontrapunktiertem Liebesmotiv wiederholt werden, womit die Harmonik bis in die dritte *S* (*D*-dur) sinkt. Wir haben also hier zwei „nicht im gleichen Ton“ endigende Stollen vor uns. Der Abgesang spinnt sich in herrlicher Singseligkeit langatmig aus, indem eine aus dem Liebesmotiv sich entwickelnde leidenschaftliche Melodie in *D*-dur eine große Sext höher wiederholt wird (je zwölf Takte), so daß als Unterform dieses Abgesanges wieder ein Bar entsteht. Dessen endgültiger Abgesang müßte durch die nun eintretende heftige Steigerung des chromatischen Viertonmotives (barförmig: 4 + 4 + 2) zu einem dominantischen Höhepunkt führen. Da tritt aber im Takt 149 ein merkwürdiger Trugschluß, ein plötzliches Sinken in die Unterdominante ein; ein sonderbarer Widerspruch zur höchsten dynamischen Kraftentfaltung dieser Stelle. Dieser Widerspruch zwischen steigender Dynamik und fallender Harmonik muß Mißbehagen erzeugen. Wirklich gleicht auch die Harmoniefolge Eis^{6}_{5}—e^{5}_{3} dem Überdrußmotiv, wenn wir im ersten Akkord statt des Fundamentstones (*cis*) die None (*d*) denken. In das vom verhauchenden Liebesmotiv begleitete Abflauen der Kraft mischt sich schon wieder neue Angriffslust. Die etwas abgeschwächte Wiederholung dieser Stelle gestaltet den letzten Abgesang zu einem Gegenbar. So ergibt sich als Aufriß des Hauptteils der Liebesszene (Takt 90—162):

Liebesduett in kanonischer Führung	*T*—*D*	St. 11		
Dasselbe	*T*—3. *S*.	St. 14		
Leidenschaftsmelodie in *D*-dur		St. 12		Abg. 48
Leidenschaftsmelodie in *H*-dur		St. 12		
Steigerung des Viertonmotivs (Bar: 4+4+2)		Aufg. 10	Abg. 24	
e-moll-3kl., Liebesmotiv, Angriffsmotiv		I. NSt. 7		
Dasselbe abgeschwächt		II. NSt. 7		

vorhergehenden einstimmigen Angriffsmotiv fehlende verlangsamt nachgeholte Baß. Der Angriff auf das herrlich schöne kommende Wesen wird plötzlich zart zurückhaltend.

V. **Abschnitt** (Takt 163—196): Die sechstaktige Einleitung, an die „Ankündigung“ erinnernd, läßt durch scharfe Betonung des Dominantseptakkords schlagartig die Haupttonart und die ritterliche Gestalt Don Juans wiedererscheinen. Die Exposition kehrt in variierter Weise wieder: 1. Stollen, wie dort ein Gegenbar (4 + 2 + 2), dessen 2. Nachstollen in Triolenfiguren aufgelöst ist. Trugschlußartig ist er nach *C*-dur (als $\not{F}$ von *E* aufzufassen) versetzt. Der 2. Stollen (dort dominantisch) in der *S* (*A*-dur) beginnend, ebenfalls ein deutlicher Gegenbar (4 + 2 + 2), bringt die Häufung des Hauptmotivs am Anfang, statt wie dort am Schluß. Der Abgesang, wie dort vom Triebmotiv durchzogen (barförmig: 2 + 2 + 8), moduliert mit enharmonischer Verwechslung über *Es* nach der *Sp* (*fis*). Sowohl hier, wie in der Einleitung ist der Höhepunkt des Kraftmotives überschlagen. Der Abschnitt ist also der Exposition ähnlich, aber nicht mehr so glänzend[1]!

Aufriß:

Einleitung: Angriff- und vier Heftigkeitsmotive mit Triolenabsturz . .		6
Hauptmotiv mit Fortspinnung (Gegenbar 4+2+2)	I. St.	8
Hauptmotiv gehäuft und neue Fortspinnung (Gegenbar 4+2+2)	II. St.	8
Hauptmotiv in *Es* und *es* mit gesteigertem Triebmotiv . . .	Abg.	12
Bar: 2+2+(2+2+4 =) 8. Vollkadenz in *fis*		

Im VI. **Abschnitt** (Takt 197—231) nähert sich Don Juan einem neuen Opfer. Ein neues „Motiv der Werbung“ (*g*-moll) tritt begehrend auf, gefolgt von ängstlichen Seufzern des Mädchens, die später mit dem Kraftmotiv und seinen beiden Ausläufern (Triole und punktierter Rhythmus) abwechseln. Bar, mit Halbschluß in der (*D*) *Tp*.

Aufriß:

Motiv der Werbung und Angstseufzer	I. St.	11
Motiv der Werbung und Angstseufzer, dazu zwei Kraftmotive . .	II. St.	12
Angstseufzer und Brocken aus dem Kraftmotiv (Bar mit barförmigem Abgesang: 3+3+(2+2+3 =) 7	Abg.	13

Der erste Takt des Abgesangs ist mit dem Schlußtakt des II. St. verkettet.

Der VII. **Abschnitt** (Takt 232—314) (*G*-dur) wird ausgefüllt durch die zweite Liebesszene, ein Idyll von unvergänglicher Schönheit: vier vorbereitende Takte, in denen das Motiv der Werbung in eine Begleitfigur umgewandelt wird. Eine himmlischsüße Oboenmelodie bildet zwei Stollen (je 16 Takte), den ersten in der Tonart bleibend, den zweiten nach der *Dp* modulierend. Im Abgesang entwickelt sich ein Duo zwischen Klarinette und Oboe, das zu einem Ganzschluß in der *T* führt, gefolgt von einer zart-hingebenden Koda (Geige und Flöte) mit nochmaligem Tonikaschluß. Der Schlußakkord ist noch nicht verhallt, da fühlen wir schon mit dem stürmisch sich hinaufschwingenden, im Charakter ganz veränderten Werbungsmotiv, wie sich Don Juan wieder losreißt: acht Takte, die mit den vorbereitenden Einleitungstakten das liebliche Idyll umrahmen.

---

[1] Specht (a. a. O., S. 186) findet „diese nur wenig variierte Musik jetzt lästerlicher, ruchloser, wilder“ und fragt, ob das „Einbildung“ wäre? Gewiß nicht. Es liegt am Fehlen des Kraftmotives, welches der Lebhaftigkeit der Stelle dort mehr Rückgrat gegeben hatte.

Aufriß:

Begleitungsvorbereitung aus Werbungsmotiv	VRS. 4		83
Idyllmelodie *T* . . . . St. 16	HS. 71		
Idyllmelodie Modulation nach *Dp* . . . . . St. 16			
Duo und Kadenz in *T* (Bogen: 8+13+9) Abg. 30			
Koda in *T* 9			
Losreißen (Bar: 1+1+6)	SRS. 8		

Um sich dieses Erlebnis aus dem Sinn zu schlagen, genügen die bisherigen Don-Juan-Motive nicht mehr. Der Held muß sich noch energischer zusammenraffen. Sein Wille zum Leben wird übermenschlich. Ein neues Motiv, das wir „Don Juans Heldenmotiv“ nennen wollen, schallt sieghaft von vier Hörnern geblasen in *C*-dur herein. Seine Aufstellung bildet den

VIII. Abschnitt (Takt 315—350). Die Barform dieses Abschnittes ist sehr unregelmäßig, da der zweite Stollen, der das große Motiv wiederbringt, auf die Hälfte verkürzt und damit noch straffer wird, wozu auch der hinzutretende energisch nach oben drängende chromatische Holzbläsergang mithilft. Überdies schiebt sich eine kurze Erinnerung an die Idyllmelodie — das aufgeschreckte Mädchen scheint ängstlich zu fliehen — zwischen die Stollen ein — Beckmesser würde rufen: „Ein Flickgesang zwischen den Stollen!“ Der Abgesang (abermals barförmig) ergreift das Angriffsmotiv, lagert es zweimal in die Harmonien des Überdrusses ein und verbindet es mit dem Heldenmotiv, das den Dominantseptakkord zu einem Trugschluß führt, womit der Abschnitt abbricht.

Aufriß;

Heldenmotiv C—G	I. St. 12	
— Idyllmelodie ängstlich 4 (Einschub) —		
Heldenmotiv, verkürzt	II. St. 6	
Angriffsmotiv in Überdrußakkorden . . . . St. 3		Abg. 14
Angriffsmotiv in Überdrußakkorden . . . . St. 3		
Dasselbe mit Heldenmotiv verbunden und Trugschluß Abg. 8		

Den IX. Abschnitt (Takt 351—426) (*D*-dur) können wir „Orgie“ nennen. Das Maskenspielmotiv

erscheint als winziger Bar (1 + 1 + 2), wobei als Abgesang vornehmlich der aufwärtstanzende Triolengang in Betracht kommt und nicht das in den Musikführern hervorgehobene Motiv der gedämpften Trompete. Diese gänzlich episodische Idee bleibt für das Wachstum der Musik unwirksam; man kann höchstens die fünf grotesken Bläsersprüngchen von ihm ableiten, die in die Takte 361/64 hineinschlagen. Der kleine Bar wird von den Bässen als zweiter Stollen wiederholt, wobei der tänzelnde Gang, vom verulkten Heldenmotiv unterbrochen, erst im Takt 360 vom Glockenspiel beendet wird, so daß der zweite Stollen sechs Takte lang geworden ist. Der Abgesang von vier Takten steigert das Maskenspielmotiv in Gemeinschaft mit dem besagten Sprungmotiv zu größeren Intervallen. Dieser ganze mittelgroße Bar erweitert sich zu einem Großstollen, der in *G*-dur fast genau wiederholt wird; nur ist jetzt die Steigerung im Abgesang bedeutender: das Maskenspielmotiv wird

kanonisch gehäuft und in das barförmig gestaltete Motiv des Überdrusses (2 + 2 + 2) eingebettet; statt der Sprungmotive tritt das Angriffsmotiv hinzu. Die beiden Großstollen (14 + 16) entwickeln nun einen Abgesang von 46 Takten, in dem die Orgie erst recht zur Entfaltung kommt: Ein unsagbarer Wirbel der Sturmtriolen (5 Takte) leitet zwei längere Strophen ein, die ziemlich gleich gebaut sind; die erste dominantisch beginnend (*cis*-moll ist $\not{D}$ von *D*-dur), die zweite in die Tonikavariante umschlagend und dissonierend abreißend. Aufriß der ganzen „Orgie“:

Maskenspielmotiv — Holzbläser — (Bar: 1+1+2)	St. 4		I. St. 14 *D*	
Maskensp. — Bässe. Verlängerung durch Heldenmotiv (Glcksp.) (1+1+4)	St. 6			
Maskenspiel-Intervallvergrößerung und Sprungmotiv (2 Str.) .	Abg. 4			
Maskenspielmotiv — Holzbläser — (Bar: 1+1+2)	St. 4		II. St. 16 *G*	
Maskenspielmotiv — Bässe. Verlängerung durch Triolengang (1+1+4)	St. 6			
Maskenspielmotiv, durch Imitationen gesteigert, und Angriffsmotiv, alles im Überdrußmotiv (Bar: 2+2+2)	Abg. 6			
Wirbel der Sturmtriolen (D^7 von *cis*)	Einl. 5			Abg. 46 *D*
Kraftmotiv mit Anhang (Viertelabstieg) in *cis*	St. 4	I. Str. 23		
Kraftmotiv mit Anhang in *cis* (= $\not{D}$ von *D*-dur)	St. 4			
Heldenmotiv über $\not{D}^7$ mit Viertelabstieg in Imitationen und Triebmotiv . . . . Heldenmotiv über D^7 mit dsgl. und Kraftmotiv	Abg. 15			
Kraftmotiv mit Viertelabstieg in *d* (= ^0T) mit Nachahmung dazu Maskenspielmotiv, Sturmtriolen und Heldenmotiv	St. 4	II. Str. 18		
Kraftmotiv mit Viertelabstieg in (*D*) *Tp.* mit Nachahmung dazu dsgl.	St. 4			
Sturmtriolen und Heftigkeitsmotiv in Steigerung . . . . dazu terzgesteigerte Kraftmotive . . . . Absturz zum *fff*-Paukenwirbel	Abg. 10			

Der treibende Hauptgedanke dieses großen Abgesanges ist das Kraftmotiv, das nach Häufung seines Endrhythmus einen Viertelabstieg als Anhang erhält, der dem Thema etwas Gewöhnliches gibt. Das Thema ertönt zweimal in *cis*-moll[1]. Die Kraft dieser Äußerung erzeugt eine 15 Takte lange Fortsetzung, die sich ebenfalls wieder in zwei Strophen gliedert, indem das Heldenmotiv (unter fortwährenden Imitationen des durch Triebmotive verlebendigten Viertelabstieges) einmal in den Septakkord über *E*, das zweite Mal in den über *A* eingebettet wird. So erhalten seine Töne trotz der gleichen Tonhöhe jedesmal eine ganz andere seelische Bedeutung. Außerdem treten bei der Wiederholung noch Kraftmotive hinzu. Die zweite Strophe setzt mit *d*-moll ein, ahmt das Thema (Blechbläser) sofort in den Bässen nach, und versetzt dieses im zweiten Stollen in die (*D*) *Tp.* Dazu treten noch Maskenspielmotiv und Sturmtriolen. Das Heldenmotiv des vorigen Abgesanges ist jetzt noch stärker verdichtet in die Stollen vorgerückt. Und der jetzige Abgesang zermürbt sich in Kraftmotiv-Nachahmungen und einer wüsten Steigerung der Sturmtriolen

[1] Specht (a. a. O., S. 189 oben) hält die Stelle für *E*-dur!

mit dem Heftigkeitsmotiv bis zu einem mit *fff*-Paukenwirbel endigenden gräßlichen Dissonanzabsturz[1]. Diese Dissonanz hat nach der Schreibart Wechseldominantfunktion zur *Tp* von *d*-moll, scheint aber nach dem vorangehenden Terzengang der Trompeten (mit *fis*!) auch nach der Grundtonart des IX. Abschnittes zurückzudeuten und wäre dann, mit *Gis* geschrieben, Wechseldominante von *D*-dur.

X. Abschnitt (Takt 427—457). Mit dem Orgelpunkt auf *H* ist die Dominante von *e*-moll angezeigt. Die darüber hingleitenden Harmonien sind alles Nebentoneinstellungen zu der in Takt 430 klar erscheinenden *T* und dem schließlich (Takt 457) erreichten D^7. Der Abschnitt steht also in *e*. Formal ergibt das dreimal angestimmte Überdrußmotiv, welchem jedesmal ein Liebesmotiv aus der Vergangenheit folgt, diesmal drei Stollen. Die in Tremolo am Steg und Harfenbisbigliando herabsinkende Liebesweise bildet den Abgesang des Abschnittes.

Der XI. Abschnitt, *E*-dur (Takt 458—584) beginnt mit einem großen, aus dem Angriffsmotiv gewachsenen Anschwung von 16 Takten. Diesem liegen zwei sich überschneidende Steigerungen zugrunde: Das Angriffsmotiv wird zuerst in Sextensteigerung viermal im Abstand von je zwei Takten, dann viermal im Abstand von je einem Takt gebracht und endlich siebenmal nach jedem Halbtakt gehäuft. Als zweites Steigerungselement wird der Viertelabstieg des Kraftmotives verwendet, der aber erst nach sechs Takten sich hinzugesellt, zweimal in Zweitaktentfernung, dann viermal taktweise und endlich in Halbtaktverkleinerung sich bis in die dreigestrichene Oktave hinaufschraubt. Hier bricht die Steigerung beider Themen mit einer Luftpause ab und es beginnt die eigentliche „Reprise" des Expositionsteiles.

Diese verkürzt die „Ankündigung" von sieben auf zwei Takte und den Bar des Hauptthemas von $8+6+18$ auf $5+5+14$. Hier nimmt, was die Ähnlichkeit der beiden Stollen noch erhöht, schon der erste Stollen die Sturmtriolen auf, während die dafür ausgeschalteten Takte in den Abgesang wandern. In diesem Abgesang ereignet sich nun etwas Großes: Nach vier Takten (im Takt 490) unterbricht ihn die scharfe Dissonanz des Sekundakkords ($= D^7$ von *cis*), um nun in einem mächtigen „Einschub" das Kraftmotiv und dann noch mehr das Heldenmotiv zu einer Art Apotheose zu führen. Erst im Takt 558 wird die Reprise des Expositionsabgesangs wieder aufgenommen und nach zehn Takten entsprechend den Takten 31—40 zu Ende geführt. Interessant ist nur, daß Strauß das Kraftmotiv, das dort einen moll-dominantischen Höhepunkt bedeutete, jetzt subdominantisch (*S*) verwendet, so daß die Vollkadenz (Takt 564—576) des im übrigen gleichen schließenden Angriffsmotives noch sieghafter wirkt als dort.

Sehen wir uns nun den gewaltigen Einschub (Takt 490—557) an, so erkennen wir seinen Sinn in zwei die Apotheose bildenden Steigerungen, von denen die eine im Quartsextakkord der Haupttonart, die andere im Neapolitaner gipfelt. Zuerst wird das Kraftmotiv ganz ähnlich, wie in der Mitte der „Orgie" (386ff.) behandelt; in dem sich noch mächtiger steigernden Abgesang dieses Bars $(4+4+12)$ tritt jedoch statt des Heldenmotives das Hauptmotiv ein. Mit dem in Takt 510 erreichten Quartsextakkord ertönt in prächtigem Glanze das Heldenmotiv zum erstenmal in der Haupttonart des Werkes, hiermit sein Ziel findend. Genau wie bei

[1] Wie geschmacklos von Mauke, hier „den Fall des vom Wein Bewußtlosen" zu sehen! Es handelt sich um den Zusammenbruch des Weltwillens, nicht um Besoffenheit.

seiner Aufstellung bildet es einen dominantschließenden ersten und einen verkürzten zweiten Stollen, der zwar überschneidend in der Oberstimme sich noch fortsetzt, aber doch schon nach vier Takten beim „Tranquillo" (Takt 525) den Beginn des riesigen Abgesanges erfühlen läßt. Aus der Häufung des Schlußtaktes unseres Motives wird jetzt eine langausholende machtvolle Steigerung aufgebaut: Zunächst bildet sich ein kleiner Bar (2 + 2 + 4) in *E*; dieser, zum Großstollen potenziert, ergibt seine ähnliche Wiederholung (in der *Dp* beginnend); sein Kleinabgesang verlängert sich jedoch um zwei Takte, weil die beiden letzten Taktpaare sich zu „Dreitaktern" dehnen. Jetzt ist der *C*-dur-Glanzpunkt erreicht — wieder zwei kleine Stollen (2 + 2) und ein Abgesang (11) aus drei Dreitaktern und Endakkord (*F*-dur = *S*)[1]. Nun folgen die bereits besprochenen Schlußtakte der Reprise. In ihre Vollkadenz im Takt 567 verkettet sich noch ein Anhang, der den Helden in seinem überschwänglichsten Übermut zeigt, an dem er zerbricht. Überblicken wir nun diesen XI. Abschnitt im Aufriß:

Anschwung zur Reprise		Große Steigerungsanlage zum D^7 . . . . aus Angriffs- (aufwärts) und Kraftmotiv (abwärts)			16
Repise des Hauptthemas		Ankündigung (2) und Bar: 5+5+4. Der Abg. wird unterbrochen . . .			16
Apotheose	des Kraftmotivs	Kraftmotiv in (*D*) *Tp*	St. 4		20
		Kraftmotiv in (*D*) *S*	St. 4		
		dazu:	St. 2	Abg. 12	
		Triebmotiv	St. 2		
		und Hm. (2+2+4 =)	Abg. 8		
	des Heldenmotivs	Großes Heldenmotiv (Horn)	St. 11		48
		Großes Heldenmotiv (Tutti)	St. 4 (9)		
		Endm. in *E* (2+2+4)	St. 8	Abg. 33	
		des in *gis* (2+2+6)	St. 10		
		Heldenm. in *C* (2+2+11)	Abg. 15		
Reprise des Hauptthemenschlusses (Kadenz *S* . . . *T*)					10
Anhang: Höchste Hybris . . .		Große Steigerung zum D^7 . . . . Triebmotiv, Chromatik auf- und abwärts			17

Bei Lenau ist der jetzt erreichte Augenblick durch das Gefecht ausgedrückt, in dem Don Juan seinem ihm weit unterlegenen Gegner immer nur kleine blutende Stiche versetzt und spottend mit seinem Leben spielt, um dann, vom Dasein angewidert, den Degen wegzuwerfen und sich wehrlos von Don Pedro erstechen zu lassen. Der Musiker kann diese Willensmomente viel edler ausdrücken: durch das 17taktige wahnsinnige Anwachsen von Zeitmaß und Kraft des aus chromatischen Nebennoten sich herauswindenden Dominantseptakkordes, der plötzlich in einer schauerlichen Generalpause abbricht.

Nach der langen Generalpause beschließt eine leise Koda — der XII. Ab-

[1] In einem wichtigen Aufsatz von Edmund Wachten „Der einheitliche Grundzug der Straußschen Formgestaltung" (ZMW XVI, S. 273) sagt der Verf. richtig, daß bei Strauß der Übergang zur Dreizeitigkeit des Taktes „Steigerung eines Erlebnisses zum Höhepunkt" bedeutet. Um wievielmehr ist dies anzunehmen beim Übergang sogar zur Dreitaktigkeit!

schnitt — das Werk. Man stellt sich dabei allgemein den Tod Don Juans vor, wobei das dissonierend hineinfahrende *F* der Trompeten als der Todesstoß gedeutet wird. Musikalisch haben wir darin einen breiten Plagalschluß vor uns, der sich barförmig gliedert:

(Die Sechstaktigkeit des ersten Stollens wird durch die Ligaturen in Bässen, Fagotten und Klarinetten erwiesen)

1. Stollen:	*a*-moll mit Stich und Herabrieseln des Blutes	= 6
2. Stollen:	*a*-moll, das *F* löst sich nach oben	= 4
Abgesang:	*e*-moll. Motiv des Überdrusses und Umkehrung des Aufstiegs aus dem Werbungsmotiv als Abschiedsgruß	= 11

Die Synthese

Nach einer solchen Analyse werden einem gern Mephistos Worte entgegengerufen:

„Dann hat er die Teile in seiner Hand,
Fehlt leider nur das geistige Band.“

Wenn man dabei stehen bliebe, wäre es freilich wirklich so. Nie aber habe ich gelehrt, daß die Analyse allein genüge. Sie ist nur die Voraussetzung, den geistigen Zusammenhang richtig zu erkennen. Aber mit der Suche nach dem Geist hat man es meist so eilig, daß man die Mühe der Analyse gern überspringt. Da kommen zuerst die großspurigen „Musikführer“. Die kennen den Geist des Kunstwerkes schon aus dem Titel. Don Juan ist ein Mann, der viele Abenteuer gehabt hat. Der Bau des Stückes ist also ganz einfach: ein Rondo! Don Juan — Abenteuer — Don Juan — Abenteuer — Don Juan — Abenteuer usw. Da wird das erste einigermaßen weiblich klingende Motiv, mag es auch nur sechs Takte bestreiten, zur ersten Episode gestempelt: Zerline! Dann kommt die Gräfin, dann Donna Anna und endlich eine Dirne; dazwischen Episoden des Ekels. Man vergegenwärtige sich die in den untenstehenden Taktzahlen erscheinenden rhythmischen Wellen eines solchen Rondos:

HS	ZS	HS	ZS	HS	ZS	HS	ZS	HS	ZS	HS
DJ —	Epis. —	DJ —	Epis. —	DJ —	Epis. —	DJ —	Epis. —	DJ —	Epis. —	DJ
	Zerl.		Gräfin		Anna		Dirne		Ekel	
43	6	21	89	37	110	44	30	46	30	150

und sage mir, ob bei solcher Unregelmäßigkeit irgendein künstlerischer Genuß entstehen könnte, abgesehen davon, daß der vierte Hauptsatz musikalisch nicht die geringste Ähnlichkeit mit den anderen Hauptsätzen hätte. Eine solche addierende Einteilung wäre ein Armutszeugnis für den Kunstverstand des Schöpfers.

Dann kommen die anderen, die formales Empfinden bei Strauß voraussetzen. Die sagen, es muß natürlich Sonatenform sein. So Steinitzer, S. 230, so Muschler, S. 263, so Waltershausen, S. 49ff.[1] Specht (S. 183) entscheidet sich für beides: für

[1] Ich erinnere mich, vor Jahren die Urschrift einer sehr umfangreichen Arbeit über Strauß von Edmund Wachten in Händen gehabt zu haben. Der junge Forscher ist inzwischen durch zahlreiche Veröffentlichungen vorteilhaft bekannt geworden. Sein Strauß-Werk — das ich im voraus empfehlen möchte — ist jetzt im Druck. In bezug auf Don Juan stand Wachten damals, wenn ich nicht irre, allerdings auch auf dem Standpunkt der „Sonatenform“, wiewohl er in seinem oben erwähnten Aufsatz S. 260 ausspricht, daß Strauß' „symphonische Dichtungen nur annähernde Gleichheiten mit der Sonatenform aufweisen“.

einen „auf dem Grundriß des Sonatenthemas errichteten Rondobau". Richtig fügt er indessen hinzu, es sei „ein Tonstück von gleichmaßvollster Architektur, im Aufriß und in der Gliederung neu und reich, harmonisch und geschlossen, ein reines Musikgebilde von höchster Einheit und Folgerichtigkeit. Der Geist hat sich die Form gebaut . . ." Alles richtig! Aber wie diese Architektur aussieht, das verschweigt des Sängers Höflichkeit. Am sorgfältigsten geht darauf Waltershausen ein. Die Verfechter der Sonatenform müssen ihr Schema wie eine Schablone über das zu untersuchende Werk legen, worauf festgestellt wird, was hineinpaßt und was nicht. So wird also hier der I. Abschnitt sehr leicht zur „Exposition", der II. und III. zur „Überleitung" und der IV. zum „Gesangsthema" in der Dominante. Jetzt muß die „Durchführung" kommen: Wirklich kann man den V. Abschnitt wegen der vorkommenden Varianten als eine Verarbeitung des Hauptthemas ansehen. Aber jetzt bringt Strauß etwas ganz Neues: das Idyll; und dann noch ein Neues, das Heldenmotiv; und endlich auch das Maskenspiel. Dann erst treten wirklich durchführungsartige Stellen ein. Da muß nun Beethovens „Eroica" mit dem bekannten „Episodenthema" in der Durchführung herhalten. Gut! Erkennen wir die Belebung einer Durchführung durch ein neues Thema an; aber gleich durch drei? Und dann ist Beethovens „Episode" doch ein wirklich symphonisches Gebilde, während das rein lyrische Idyll fast arienmäßig, also gar nicht durchführungsmäßig klingt. Endlich fehlt im Don Juan in der allerdings „ordnungsmäßig" eintretenden „Reprise" das zweite Thema gänzlich, ein Schlag ins Gesicht der Sonatenform! Hätte also Strauß im Don Juan einen Sonatensatz schaffen wollen — daß er das konnte, hatte er in Werk 6 und 18 zur Genüge bewiesen — dann hätte er sich schauderhaft bloßgestellt.

Will man durchaus irgend etwas Sonatenhaftes im Werke finden, so wäre viel eher an eine Zusammenfassung der Viersätzigkeit in einen Satz zu denken, in der Art, wie das Liszt z. B. im Tasso versucht hat. Das Idyll entspräche dann dem Andante, das Maskenspiel dem Scherzo. Möglich, daß Strauß durch solche Gedanken mit beeinflußt worden ist. Jedenfalls müßte der Musikhistoriker bei Betrachtung der Entwicklungsgeschichte der symphonischen Dichtung den Fall in dieser Weise ins Auge fassen. Zur Bildung eines logischen Aufbaues können aber solch lose Beziehungen nicht führen.

Weiß man, wie ein echtes Kunstwerk aus dem metaphysischen Augenblick der künstlerischen Eingebung erstanden ist, dann weiß man auch, daß die Form von innen wächst und nicht durch ein Schielen nach Vorlagen.

Der Stoff des Werkes ist nicht der Lenau'sche Don Juan. Diese Gestalt ist nur ein Symbol für etwas viel Allgemeineres, das eben nur die Tonkunst durch ihre Fähigkeit, den Untergrund des Lebens selbst zu malen, ausdrücken kann. Die Dichtkunst kann nur ein Bild, ein Beispiel, einen Fall hinstellen.

Es handelt sich um die Darstellung des Willens zum Leben in seiner unverhülltesten Gestalt, im Eros, im Trieb der Gattung, wie er sich selbst immer rasender hinaufsteigert, durch Genuß zu Genuß, nie sich genügend, nie sein Bejahen einstellend.

Was ist natürlicher, als daß sich dieser Inhalt in einer Weise gestaltet, die seinem Wesen — dem sich immer mehr Hinaufsteigern — entspricht; also in dem Typus,

den die Deutschen schon in ihrer Poesie am meisten geliebt haben, den man daher gerne „die deutsche Form“ schlechthin genannt hat, im „Bar“. Wir haben ja auch gesehen, wie diese Form auch schon in den kleinsten Teilen immer wühlt und sich selbst potenziert. Zwei riesige Anläufe, zu einer überlebensgroßen Schlußsteigerung führend, das ist die edel-künstlerische Formung, die dieser Stoff von selbst aus seinem Inneren nehmen muß.

Suchen wir also die Synthese von einem hohen Blickpunkt her vorzunehmen, so wird uns der Abschnitt II und III zusammen mit dem folgenden Angriffsmotiv zwanglos als bloße Vorbereitung auf die folgende Liebesszene erscheinen. Da nun auf der Hand liegt, daß der V. Abschnitt ein gleiches Geschehen ansetzt wie der erste, so ist damit das Gefühl für den Anfang eines zweiten Riesenstollens gegeben, der dann auch wirklich ähnlich wie der erste, also „in freier Symmetrie“ verläuft. Denn die zweite Liebesszene ist ja nur eine Variante der ersten. Auch ihr geht eine Vorbereitung vorher, die der im ersten Stollen geistig entspricht.

Der Riesenabgesang aber erfüllt die von Wagner gestellte Forderung nach „eig'nen Reim' und Tönen“ vortrefflich durch den Einsatz des Heldenthemas, steigert sich dann zur Orgie und krönt das Ganze nach der Atempause des Überdrußteiles durch die nun einsetzende kurze Reprise mit der gewaltigen eingeschalteten Apotheose des Heldenthemas. Der ganze Abgesang wird hierdurch zu dem eines Reprisenbars, worauf die kurze Koda alles versinken läßt.

Die Ausmaße des Werkes sind herrlich abgewogen. Denn da die zweite Liebesszene etwas langsameres Zeitmaß hat als die erste, sind die Stollen (162 : 152 Takte) zeitlich gleichlang und der Abgesang (rund 300 Takte) doppelt so lang. Wir bewundern hier das Idealverhältnis der Barglieder: 1:1:2.

Nun staune man aber über etwas weiteres: Schon bei Wagner[1] habe ich Stellen gefunden, wo sich die Harmoniefolge eines Themas als richtunggebend für den großen Tonartenwechsel eines ausgedehnten Abschnittes zeigt. Dieselbe Erscheinung erleben wir in diesem Großabgesang, der die gedrängte Akkordfolge der ersten „Ankündigung“: *C*, *D*, *e*, *E*, im Aufbau der vier Abschnitte, aus denen sich der ganze Abgesang auftürmt, in größten Ausmaßen wiederholt! Jeder Akkord dieser zugrunde liegenden Harmoniefolge wird in solchen Fällen gleichsam „auskomponiert“, umspielt von seinen Nachbarharmonien, ja von einem ganzen Tongewebe. Es entstehen dann größere Strecken, deren tonartliches Innere, ihre Seele, sich in einem einzigen Akkord kristallisiert. So beherrscht hier der harmonische Schwung der „Ankündigung“ mit dämonischer Gewalt den ganzen Schlußteil des Werkes. Dies alles ist nur zu erklären, wenn das ganze Werk aus einem Intuitionsaugenblick entstanden ist. Und in dieser Einheit liegt das geistige Band, das Goethe gefordert hat.

Ich gebe nun die wahre Form des Werkes in einer tabellarischen Aufstellung, in der natürlich die Einzelheiten zur leichteren Übersicht unterdrückt sind, aber durch die Angaben in der Analyse ergänzt werden können.

Wer diesen Aufbau voll erfaßt hat, wird nicht leugnen können, stehe er auch

---

[1] Vgl. A. Lorenz, Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, 2. Bd., Tristan, S. 94 u. 162. Siehe auch 4. Bd., Parsifal, S. 74.

sonst zu Strauß, wie er mag, daß hier wie im „Till Eulenspiegel“[1] ein Kunstwerk ersten Ranges vorliegt.

1. Stollen
(162)
C—D—e—E

Don Juan *E*	Ankündigung (Ansturm)	8		40
	Hth. (Bar: 8+6+18)	32		
Vorbereitung auf die	1. Erotik	12		30
	2. Überdruß	10		
	3. Angriff	8		
1. Liebesszene *H*	Einleitung	19		92
	Duett	St. 11		
	Duett	St. 14		
	Leidenschaftsmel.	12	Abg. 48	
	Leidenschaftsmel.	12		
	Enttäuschung	24		

2. Stollen
(152)

Don Juan *E—fis*	Neuer Ansturm	6		34
	Hth. (Bar: 8+8+12)	28		
Vorbereitung auf die	1. St. Werbung u. Angst	11		35
	2. St. Werbung u. Angst	11		
	Abg. Kraftmotiv	13		
2. Liebesszene *G*	Einleitung	4		83
	Idyllmelodie	St. 16		
	Idyllmelodie	St. 16		
	Duett (Kl. Ob.)		Abg. 47	
	Koda			
	Losreißen			

Abgesang
(292)

C Heldenmotiv	Heldenmotiv, groß	St. 12		36
	(Idyllmelodie, eingeschoben 4)			
	Heldenmotiv, verkürzt	St. 6		
	Angriff, Überdruß	St. 3	Abg. 14	
	Angriff, Überdruß	St. 3		
	Angriff und Heldenmotiv	Abg. 8		
D Orgie	Maskenspiel in *D* (Bar: 4+6+4)	St. 14		76
	Maskenspiel in *G* (Bar: 4+6+6)	St. 16		
	Sturmtriolen	5	Abg. 46	
	Kraftmotiv mit Heldenmotiv (4+4+15)	I. Str.		
	Kraftmotiv, Maskenspiel. Sturmtriolen (4+4+10) und Zusammenbruch	II. Str.		
e Überdruß	Überdrußmotiv, gefolgt von drei Liebesmotiven:	drei Stollen 7+7+7		31
	I. Liebesweise (verglimmend)	und Abgesang . 10		
E Don Juan	Anschwung zur Reprise. Steigerung zum D^7	16		127
	Reprise des Hauptthemas: 2+Bar (5+5+4)	16		
	Apotheose des Kraftmotivs (4+4+12)	20		
	Apotheose des Heldenmotivs (11+4+33)	48		
	Reprise des Hauptthemenschlusses	10		
	Anhang, Hybris. Steigerung zum D^7	17		
𝄐	Generalpause			1
Koda, Tod	Bar: 6+4+11. Breiter Plagalschluß			21

[1] Vgl. meinen Aufsatz: „Der formale Schwung in R. Strauß’ Till Eulenspiegel“. Die Musik, Juniheft 1925, S. 658 ff.

Musikinstrumente der Indianer

Aus der Sammlung der Frankfurter Südamerika-Expedition (1927—29)

Schluß)

Von Georg Schünemann, Berlin

Trompeten

Nordenskiöld fand bei den *Choroti*, *Ashluslay* und *Chané* Trompeten, die aus einem Kuhhorn mit aufgesetztem Mundstück hergestellt waren. Sonst sah er keine ähnlichen Stücke bei den Indianern. Von den *Mojos*-Indianern brachte nun R. N. Wegner eine Trompete mit, die ganz primitiv gearbeitet ist: sie besteht aus einem großen Bambusrohr mit einem einfach aufgesetzten Mundstück (vgl. Abb. 17, M.I.). Das Rohr ist 72,8 cm lang und mißt unten und oben im Durchmesser etwa 11 cm! Das an dem Unterknoten schon etwas morsch gewordene Rohr ist am Ende allein 1,8 cm stark, während es innen naturgemäß dünner ist. Am Oberende ist die Öffnung mit Naturwachs verklebt und luftdicht geschlossen. In diese Wachsmasse ist ein Anblaserohr eingesetzt, ein ganz einfaches Rohr, 9,5 cm lang und 2,4 cm im Durchmesser. Das etwas ungefüge Instrument hat im Laufe der Jahre stark gelitten, obwohl das Rohr an vier Stellen umwickelt und zusammengehalten wird. An einer Stelle ist es in der Länge geplatzt, mit Wachs verschmiert, aber doch offen geblieben. Es bläst sich deshalb nicht leicht an, doch kann man mehrere Töne herausbringen. Ich erreichte das c^1, g^1 und c^2, doch lassen sich die Töne ganz nach der Lippenspannung treiben und senken. Sehr leicht stellt sich ein Glissando ein, ein heulendes Tonherauf- und -herunterziehen, das sicherlich beabsichtigt und gebraucht wurde.

Ganz anders, fast einem europäischen Instrument nachgebildet, erscheint die Tontrompete, die in den Gräbern bei der Inka-Ruinenstadt *Chan-chan* gefunden wurde. Ein in jeder Hinsicht ausgezeichnet durchgearbeitetes Instrument, das seine Vorbilder in Vorderindien hat (Abb. 18. 19, H.). Es ist aus einem Stück geformt mit Mundstück und Schallbecher. Sehr hübsch ist die Ornamentik: die obere Gestalt mit Helm und Helmaufsatz hält in der einen Hand eine Lanze, die am Oberrande in einen Knopf ausläuft. Es kann sich auch um einen Stock oder ein Zeremoniengerät handeln. In der anderen Hand hält der Krieger oder Kriegsgott einen scheibenartigen Handschutz. Merkwürdig sind zwei Ohrengehänge mit weithin flatternden Bändern, die allerdings auch am Helm angebunden oder auf andere Art befestigt sein können. Während die obere Gestalt mit geschlossenen Füßen dargestellt ist, zeigt die untere die typische Tanzhaltung mit halbgebeugten Beinen. Auch die Haltung der Hände mit geschlossenen, zufassenden Fingern weist auf eine typische Tanzfigur. Kopfschmuck und Gesichtsausdruck bestätigen diese Deutung. Es wird sich um einen Tanz zu Ehren des darüber schwebenden Kriegs-

gottes handeln. Der Tänzer steht auf einem Bandornament, das rings um den Schallbecher läuft und in der Mitte der Reliefdarstellung, gerade unter dem Tänzer, ein rundes Schmuckanhängsel zeigt.

Die Trompete ist 36,5 cm lang. Der Umfang des Rohres beträgt unterhalb des Mundstückes 8,1 cm, am Einlauf der Windung 12,8 cm, an der Bandverzierung 16,5 cm, an der Stürze 22,4 cm. Das Mundstück hat 3,1 cm Durchmesser, 1 cm Kesseltiefe, 3 mm Randdicke. Das Einblaseloch zeigt einen Durchmesser von 4 mm. Das Instrument bläst sich leicht an. Ich erhielt f—f^1—c^2, doch kann man den Ton stark treiben und zurückhalten.

Offene Panpfeifen — Tuben

Überall bei den besuchten Indianern sind Panpfeifen verbreitet, oft werden sie in kleinen Gruppen gemeinschaftlich gespielt. „Die heute meist gebrauchten ein- oder zweireihig gebündelten Panflötenformen aus Rohr heißen", wie R. N. Wegner[1] schreibt, „*Sicu Laquita* bei 14 Rohren, angeordnet in sieben, paarweis verschiedenen Größen, *Sicu Chirihuano* bei 12 Rohren in sechs verschiedenen Größen von 9—46 cm Länge, und *Sicu Taquiri*, sobald sie bei gleicher Anordnung größere Ausmaße erhielten. Auch einreihig werden verschieden gekürzte Tuben von 8—15 cm Länge gebündelt". Riesige Panpfeifen-Tuben wurden von den *Tacana*-Indianern (*Tumipasa* bei *Rurrenabaque*) mitgebracht: die *Bajones*, die bei Umzügen von Knaben mitgetragen werden müssen (vgl. Abb. 20—23). Zwei solcher Instrumente sind nach Deutschland gekommen (V.M. und M.I.). Das Berliner Exemplar besteht aus 15 aus Schilfrohr geflochtenen Tuben, die unten offen sind. Die Tuben sind in zwei Reihen zu 9 und 6 angeordnet, wobei die großen dem Spieler zugewandt werden. Die konischen Rohre sind mit Bindfaden fest umwickelt, damit die nach unten breiter und schwächer werdenden Teile nicht brechen und undicht werden. Untereinander sind alle Rohre fest verschnürt und, um rechten Halt zu bekommen, noch mit einem starken Holzbrett verbunden. Am oberen offenen Ende ist eine Anblasevorrichtung eingeschnitten, ein besonderer fester mundartiger Einsatz mit diesem Profil: |\ /|. Während die Rohre oben noch fest und brauchbar geblieben sind, haben die unteren Teile durch Transport und Lagern schon so stark gelitten, daß sich keine rechte Tonreihe mehr entwickeln läßt (vgl. Abb. 23). Einige Rohre konnte ich anblasen, sie geben dumpfe, mächtige Töne, die sich wieder leicht nach der Höhe und Tiefe im Glissando verändern lassen, andere Tuben hingegen sind wegen ihrer Durchlässigkeit und ihrer Beschädigung durch Zusammendrücken nicht mehr in die „richtige" Stimmung zu bringen, obwohl auch sie zum Klingen gebracht werden können. Die hier besonders wichtigen Maße sind in cm:

1. Reihe:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
	170	156	141	116	90,5	76	61	49	36
2. Reihe:			X	XI	XII	XIII	XIV	XV	
			132	115	88	72,5	57	48	

Das „Mundstück" hat Ansatzlippen von durchschnittlich 0,6 cm, und einen inneren Durchmesser von 1,8 cm, Maße, die um einige Millimeter variieren, je

[1] Indianerrassen, S. 137.

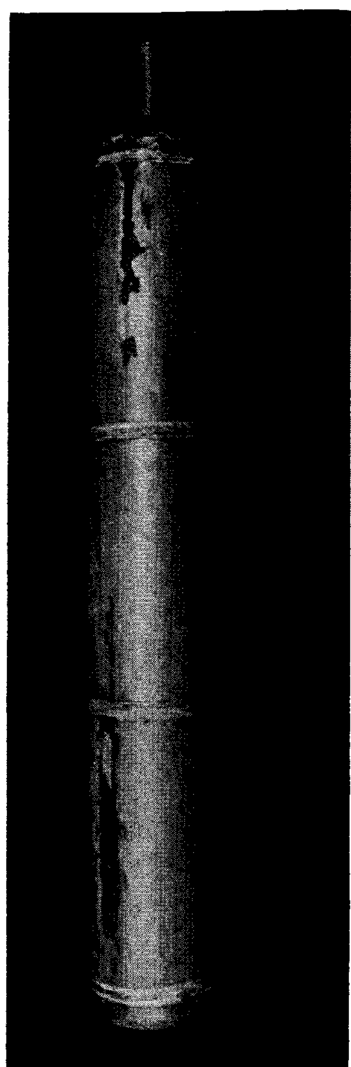



Abb. 17

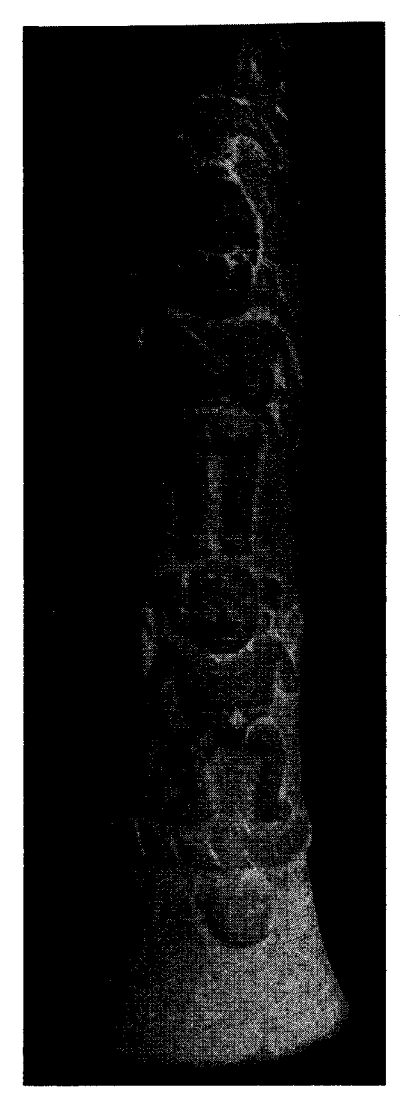


Abb. 18



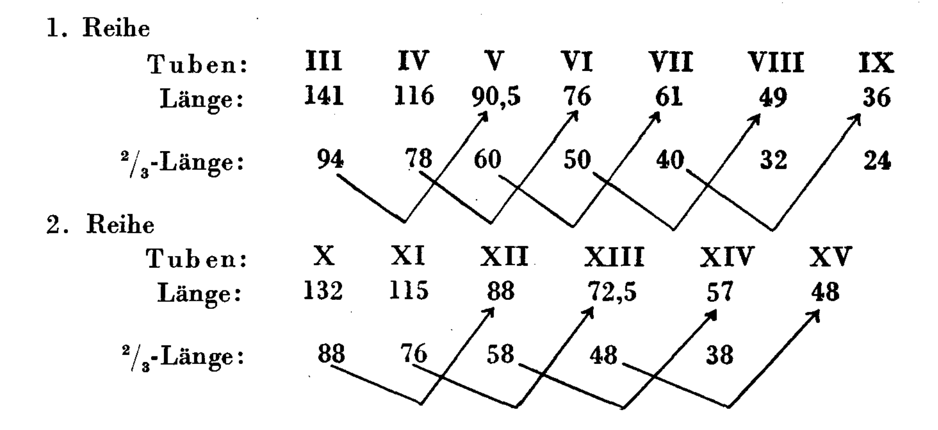
Abb. 19

nachdem die Arbeit an der Tubenherrichtung gelingt. Am unteren Ausgang sind die Maße schwerer festzulegen, da die Tuben gerade hier stark zerquetscht sind. Die größte I hat 9 cm Durchmesser von Rand zu Rand (die Rohrstärke läßt sich hier kaum genau messen), die II 7 cm; die III 6,8; die IV 6,8; die V 6,2; die VI 6; die VII 5,5; die VIII etwa 5; die IX 4,8 (schwer bestimmbar); die weiteren sind in ihrer seitlichen Verquetschung kaum genau anzugeben. Die Rohre laufen also von 3 cm Gesamt-Tubendurchmesser bis 7 cm aus. In frischem Zustand mögen sie leicht ansprechen, doch werden sie, wie R. N. *Wegner* mitteilt, immer nur zu langen Begleittönen verwendet, da sie sich schon an und für sich schwer handhaben lassen (vgl. Abb. 20—23).

Diese schwer ansprechenden Tuben lassen sich kaum überblasen, wenigstens nicht in ihrem jetzigen Zustand, so daß wir uns allein an die Maße halten müssen. Dabei ist zunächst festzustellen, daß die Tuben IV und XI (116 und 115), V und XII (90,5 und 88), VI und XIII (76 und 72,5), VII und XIV (61 und 57), VIII und XV (49 und 48) die gleichen Töne geben, denn die Differenz von 1—4 cm will bei der starken Beschädigung einzelner Rohre wenig besagen. *Bis auf die Tube X bringen alle Tuben der zweiten Reihe annähernd einfache Tonverstärkungen.*

Bei den Tuben ist die Verkürzung oder besser die Differenz zweier Rohre durch die Strecke 14—15 (auch 12, 13) und 25 (27) cm gegeben. Die erste kommt neunmal, die zweite dreimal vor, während zweimal (Tube III—X und XIV—XV) die Strecke 9 cm begegnet. Geht man von der letzten Tube XV, die 48 cm lang ist, aus und teilt sie in drei Teile, so erhält man die Strecke 16 cm, die die Differenz der Rohre I, II, III, V, VI, VII, VIII und IX; X, XI, XIII, XIV mit ziemlicher Genauigkeit angibt. Wird das Rohr VI, das 76 cm mißt, ebenso geteilt, so ergibt sich die Strecke 25 cm, die die Differenz der Tuben III—IV, IV—V und XI—XII darstellt. Die Strecke von 9 cm, die die Differenz der Rohre XIV—XV und III—XI bildet, läßt sich von der kleinsten Tube (36 cm), deren vierten Teil sie bildet, leicht ableiten.

Die Dreiteilung muß sich naturgemäß auch in den Gesamtlängen der Tuben zeigen. In der folgenden Tabelle sind die $^{2}/_{3}$-Längen berechnet und durch Verweisungspfeile mit den Hauptmaßen in Verbindung gesetzt:



1. Reihe

Tuben:	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Länge:	141	116	90,5	76	61	49	36
$^{2}/_{3}$-Länge:	94	78	60	50	40	32	24

2. Reihe

Tuben:	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
Länge:	132	115	88	72,5	57	48
$^{2}/_{3}$-Länge:	88	76	58	48	38	

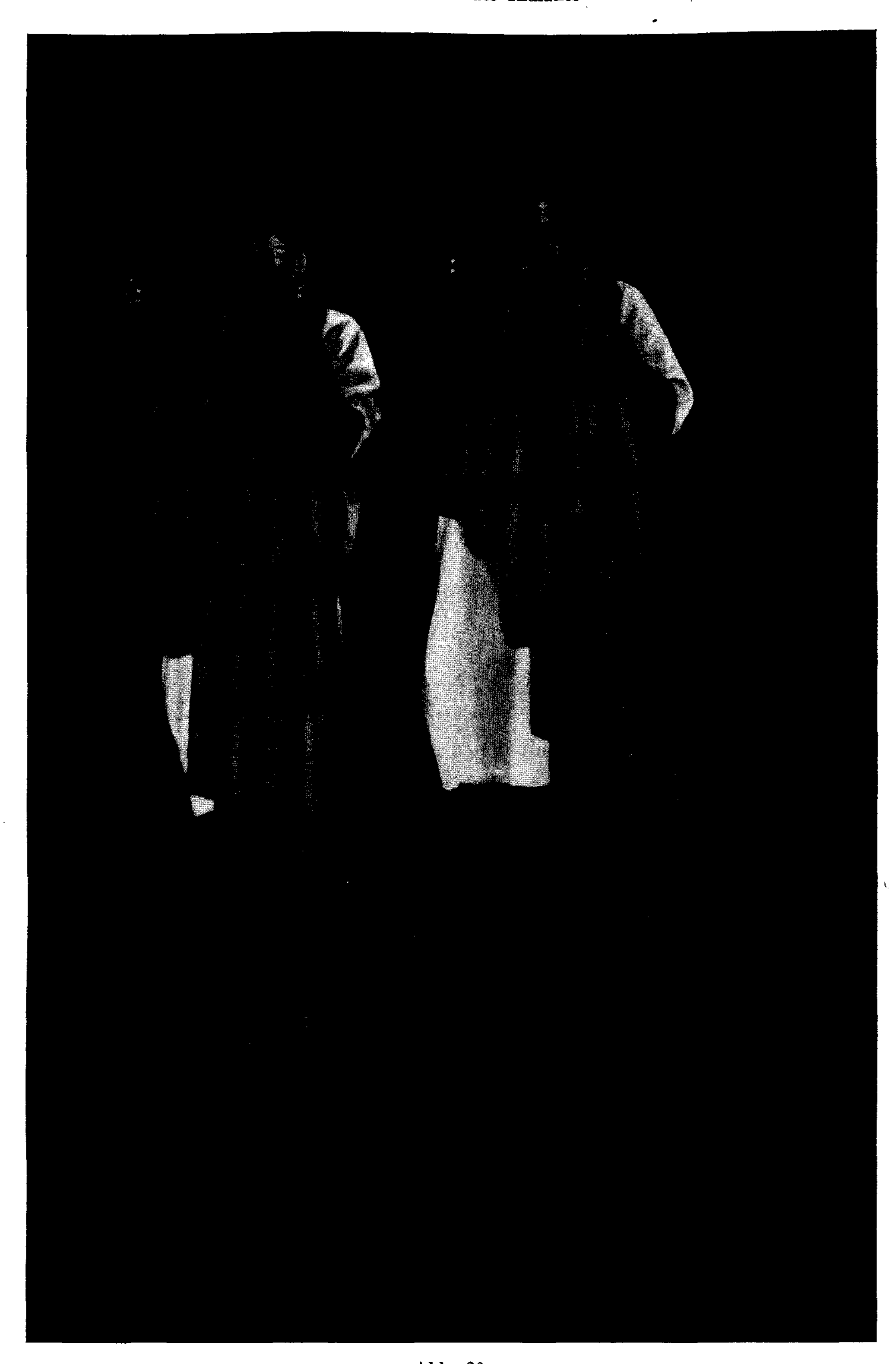


Abb. 20

Aufnahme von Richard N. Wegner. Frankfurter Bolivien-Expedition 1927—29

Es ist klar ersichtlich, daß die $^2/_3$-Länge jeder Tube die Maßnorm für die darauf folgende dritte abgibt, daß also Tube V nach der III., VI nach der IV. usw. geschnitten wurde.

Die ersten drei Tuben fügen sich nicht dieser Regel, denn 170 und 156 ergeben mit ihren $^2/_3$-Längen, also mit 114 und 104 nicht die Maße der III. und IV. Tube. Tube I könnte mit 114 höchstens die IV. (116) normieren. Die langen Tuben I und III sind offenbar von den kleineren, handlichen abgeleitet worden: die Tube XV = 48 ergibt, dreimal genommen, 144, d. h. ziemlich das Maß von III, und die Tube XIV = 57, dreimal genommen, 171, d. h. das Maß von I.

Die Normierung der XV. Tube mit 48 cm stellt ein Maß dar, das uns bei den Flöten schon häufiger begegnet ist (47,3; 48,4; 50 usw., vgl. S. 379ff.); es hängt aufs engste mit dem altchinesischen Grundmaß von 23 cm zusammen[1]. Von der kleinen Tube XV ist man vielleicht ausgegangen, hat darnach die III. geschnitten, dann die V., VII. usw.; und ebenso ist man von der XV. zur XIII., XI. usw. gekommen. Auch von der längsten Tube mit 170 kann man angefangen haben, um durch Dreiteilung auf 57 (XIV) und von hier aus weiter zu kommen.

Bei den Frankfurter *Bajones*, die völlig gleich aussehen (vgl. Abb. 22), aber nur 14 Tuben zusammenbinden, bringen die Messungen die gleichen Ergebnisse. Die Längen sind[2]:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
165	154	123	97	79,5	66,5	53	40,5	36
		X	XI	XII	XIII	XIV		
		119,5	93,5	77,5	64,5	48,5		

Vergleicht man die Längen mit denen des Berliner Exemplars, so fällt auf, daß die beiden Tuben IX und XIV genau mit den Tuben IX und XV des Berliner Exemplars übereinstimmen; beidemale handelt es sich um die kleinsten Tuben jeder Reihe. Auch die Maßnorm 48, die als Grundeinheit aufgestellt wurde, findet sich an der gleichen Stelle des Instruments, nämlich als letzte Tube der Unterreihe. Die übrigen Tuben der Frankfurter Bajones gleichen sich zum Teil dem besprochenen Instrument an, z. B.: Berlin II = 156, Frankfurt II = 154; Berlin VI = 76, Frankfurt V = 79,5; Berlin VII = 61, Frankfurt 66,5; Berlin VIII = 49, Frankfurt VII = 53 usw. Die Unterschiede halten sich mit wenigen Ausnahmen in den Grenzen von 2—7 cm. Bildet man die Differenzen der Tuben untereinander, so erhält man Größen von durchschnittlich 13 und 16 mit ihren Vielfachen. Die Strecke 16, die auch für das Berliner Instrument die wichtigste ist, begegnet zwischen den Tuben IV und V, XI und XII, XIII und XIV, II und III (2 × 16), die Strecke 13, die durch Dreiteilung der Tube VIII (40,5 = 13,5) gewonnen ist, kommt vor zwischen den Tuben III und IV (2 × 13), V und VI, VI und VII, VII und VIII, X und XI (2 × 13), XII und XIII. Es bleiben nur die Unterschiede

---

[1] Vgl. E. M. v. Hornbostel, Die Maßnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel, a. a. O., S. 306ff.

[2] Die Messungen, die ich bei meinem Frankfurter Besuch nicht durchführen konnte, da die Sammlung Wegner neugeordnet wurde, verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Frl. Dr. D. Hissink, Frankfurt.

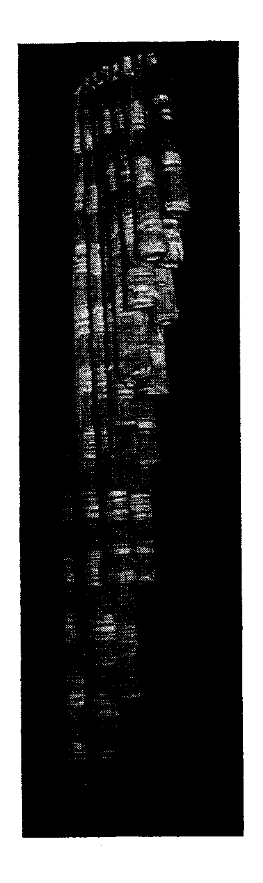


Abb. 21
Bajones
(Berlin)

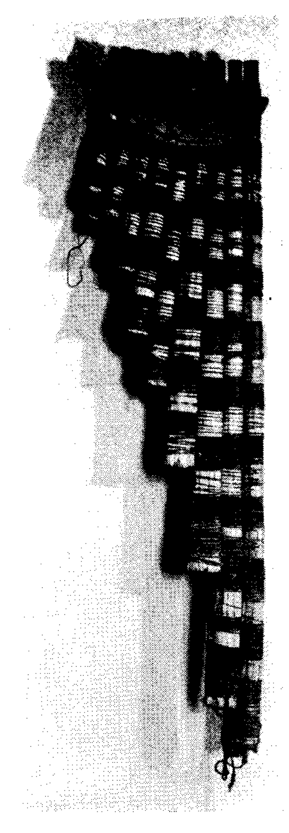


Abb. 22
Bajones
(Frankfurt)

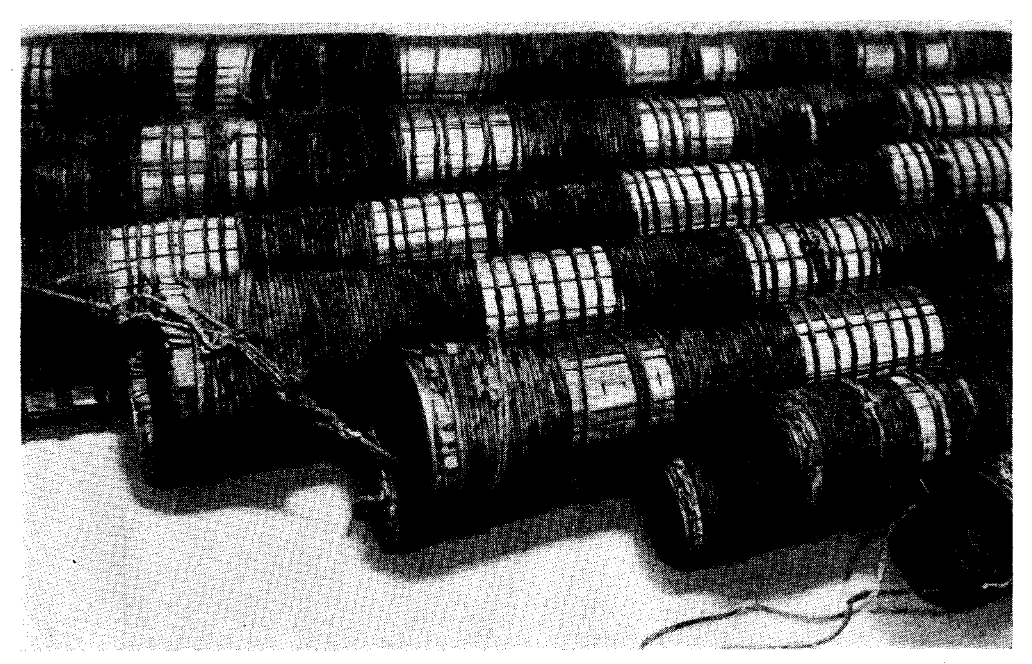
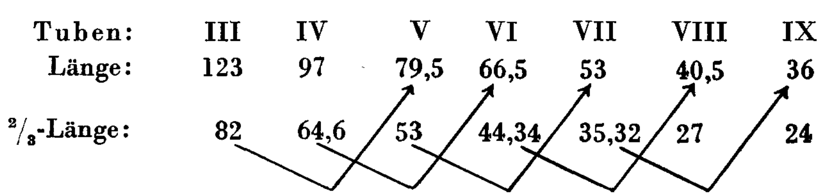


Abb. 23

der Tuben VIII—IX und I—II, die durch Unterteilung der Strecke 16 (4×4) bzw. durch Verkürzung der Strecke 13 erreicht sein können (vgl. dazu weiter unten).

Wieder sind die Tuben beider Reihen in annähernder Gleichheit gehalten: Tuben III und X (123 und 119,5), IV und XI (97 und 93,5), V und XII (79,5 und 77,5), VI und XIII (66,5 und 64,5), VII und XIV (53 und 48,5). Die Differenzen von 2—4,5 cm entsprechen genau dem Berliner Exemplar (vgl. S. 468) und sind durch Ungenauigkeiten der Messung, mehr aber noch durch Beschädigungen der Tuben bestimmt, denn gerade diese Instrumente leiden bei ihrer Größe und ihrem leichten Material besonders stark beim Transport (vgl. Abb. 23). Also auch hier bringen die Tuben der zweiten Reihe eine einfache Tonverstärkung, d. h. die annähernd gleiche Tonhöhe (vgl. S. 470).

Die $^2/_3$-Größen der Tuben zeigen wieder ihre tonliche Bindung untereinander:



Die Tuben I und II sind fortgelassen, da sie sich nicht der Regel fügen, ebensowenig wie die entsprechenden langen Tuben des Berliner Instruments. Die $^2/_3$-Längen bringen bei Tube I und II die Längen 110 bzw. 102,6, von denen man höchstens wieder die Tube IV (97) ableiten könnte (vgl. S. 472). Auch hier zeigt sich, daß die längsten Tuben ein Vielfaches der kleinen Tuben VIII und IX darstellen, denn Tube I = 165 ist 4×41,25 und Tube VIII mißt 40,5; ebenso ist Tube II = 154 durch 4×38,5 gegeben, Tube IX aber mißt 36 cm. Wieder läßt sich zeigen, daß die kleinsten Tuben das Maß für die längsten abgegeben und daß von hier aus die Tuben III, V bzw. IV, VI usw. bestimmt wurden. Mit der Bereitstellung einer Tube, mag sie nun naturgegeben und dann abgeteilt oder aus der überlieferten Maßnorm zugeschnitten sein, ist auch die Ordnung nach $^2/_3$-Längen gegeben. Man erreicht Quintenfortschreitungen, die allerdings nicht genau und rein stimmen. Die längsten Tuben stehen als gerade Vielfache der kleinen (4 × 36 bzw. 4 × 40) zu diesen im Verhältnis der Doppeloktave. Leider lassen sich die Töne heute nicht mehr sicher angeben, so daß wir uns mit der Messung und ihrer Gesetzmäßigkeit begnügen müssen.

Gedackte Panpfeifen

Die gedackten Pfeifen halten sich besser und lassen sich auch tonlich bestimmen, sobald sie nur dicht und unten geschlossen sind. Von solchen Pfeifen sind von der Expedition Wegner sowohl ältere wie neuere mitgebracht worden. Die einfachste, die sich auch den bisherigen Messungen am besten und leichtesten anschließt, ist eine sechsreihige Panpfeife der *Aymara*-Indianer (aus der Provinz *Carangas* im bolivianischen Hochland) (Abb. 24, M.I.). Die Messung der Rohrlängen ergibt in cm: 23; 19; 15; 13; 10,5; 8,8. Der Durchmesser der Pfeifen beträgt der Größe nach (oben): 1,3; 1,2; 1,1; 1,1; 0,9; 0,8. Die Verengung der Röhren nimmt ziemlich gleichmäßig um 1—2 mm im Durchmesser zu, nur Rohr III und IV zeigen gleiche Größe. Die Rohrwand ist ganz dünn, etwa 0,5 mm stark. Die Rohrlängen mit den

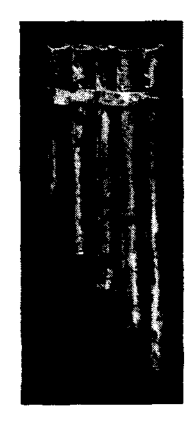


Abb. 26

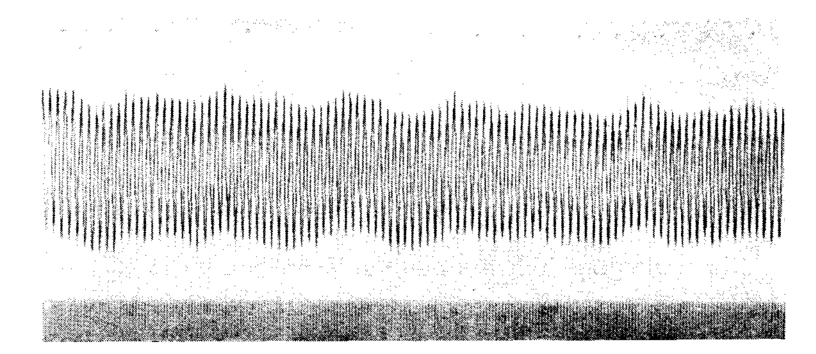


Abb. 27

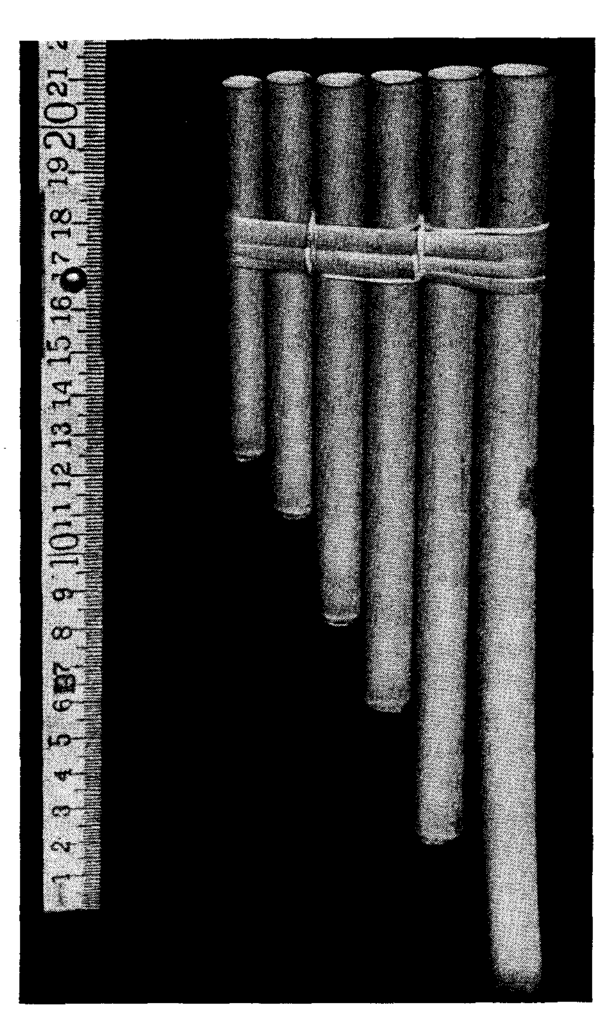


Abb. 24

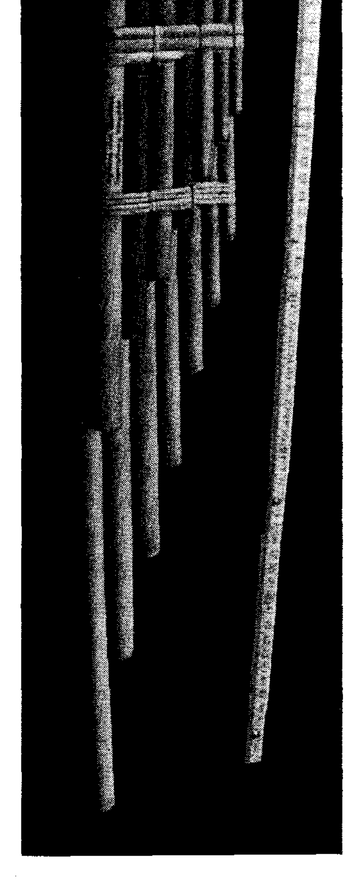
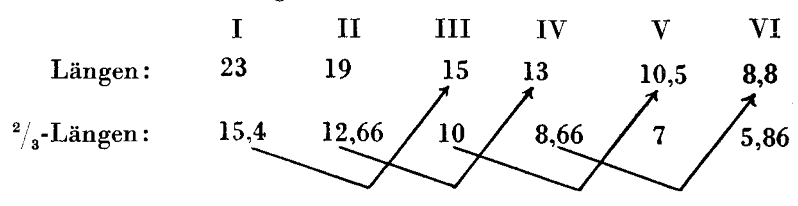


Abb. 25

$^2/_3$-Längen ergeben das gleiche Bild wie die großen Bajones: $^2/_3$ des ersten Rohrs bilden den Maßstab für Rohr III, $^2/_3$ des zweiten für IV und $^2/_3$ des III. für V, wie diese Reihe zeigt:

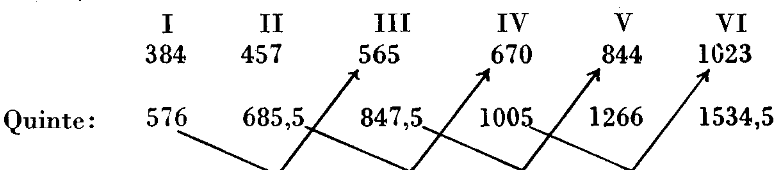


	I	II	III	IV	V	VI
Längen:	23	19	15	13	10,5	8,8
$^2/_3$-Längen:	15,4	12,66	10	8,66	7	5,86

Die oszillographisch bestimmten Tonhöhen sind:

	I		II		III		IV		V		VI
	384		457		565		670		844		1023
Intervalle in Cent		301		368		296		399		333	

Die Intervalle bewegen sich sämtlich um eine kleine Terz (300), die über den Viertelton (350) bis zur großen Terz (400) gesteigert wird. Dabei ist die Folge: klein — groß, klein — groß. Da die Pfeifen I—III, II—IV usw. im $^2/_3$-Verhältnis stehen, so müssen die Quinten auch in der Tonmessung zum Vorschein kommen. Die Zahlen sind:



	I	II	III	IV	V	VI
	384	457	565	670	844	1023
Quinte:	576	685,5	847,5	1005	1266	1534,5

Wie die Pfeile zeigen, sind die den Quinten I—IV entsprechendeu Pfeifen zu tief, die Pfeife VI zu hoch.

Aus der Feststellung, daß Panpfeifen Nordwestbrasiliens die Abhängigkeit vom Zweidrittelmaß der vorangehenden zweiten Pfeife zeigen, entwickelte Hornbostel in den bereits angegebenen Arbeiten (vgl. S. 368) die Theorie der Überblasungsquinte. Er denkt sich die Anlage der Panpfeifen so, daß sich „die Indianer beim Abstimmen nach den Obertönen" richten. „Den tatsächlichen Vorgang der Konstruktion", so schreibt er, „kann man sich etwa folgendermaßen vorstellen: Man geht von Rohr I als gegebener Länge (und Tonhöhe) aus und schneidet Rohr III so, daß sein (dritter) Teilton ‚wie ein hohes Rohr I klingt', d. h. gleich wird der Doppeloktave von I; ebenso geht man dann von III nach V, von V nach VII usw." Von dieser Annahme aus, die durch verschiedene Belege erhärtet wird, hat Hornbostel ein ganzes System von Rechnungen, Tabellen und Nachweisen aufgestellt, in dessen Mittelpunkt die rein gehörmäßige Abstimmung der Pfeifen nach der etwa um einen Achtelton zu tiefen Blasquinte steht. Das angegebene Verfahren erschien mir von jeher zu kompliziert. Die Abstimmung nach der Blasquinte ist keineswegs einfach, im Gegenteil: man erreicht die Quinte bei kleineren Pfeifen nur sehr schwer, und schon bei dem soeben beschriebenen Instrument der *Aymara* ist das Überblasen der vierten Pfeife nicht gerade bequem. Auch die Tonhöhe — über 1000 — und das Schrillen des Tones machen die Messung in der Doppeloktave weder leicht noch genau. Bei unserer Pfeife stimmt das Prinzip auch insofern nicht, als die Pfeife VI bei weitem höher liegt als die Überblasungsquinte.

Bevor diese Fragen weiter behandelt werden, sollen noch zwei Instrumente untersucht werden: eine 14reihige und eine 6reihige Panpfeife. Die erste stammt von den *Quechua*-Indianern und zeigt 2 Reihen von gedackten Rohren mit je 7 Pfeifen. Wie bei der vorigen sind auch hier die Pfeifen durch Schilfrohr aneinander gebunden. In der folgenden Tabelle stelle ich zunächst die Maße zusammen:

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Länge:	52	41	34,5	29	23,3	19,5	15,5
Oberer Durchmesser:	1,5	1,4	1,4	1,3	1,2	1,1	1

	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
Länge:	26	20,8	17,6	14,6	12	10	8
Oberer Durchmesser:	1,6	1,3	1,4	1,3	1,1	1	0,9

Aus den Maßen geht ohne weiteres hervor, daß die beiden Pfeifenreihen im Oktavenabstand stehen, daß also beide Reihen — die hohe oder tiefe Lage — benutzt werden können. Ein gleichzeitiges Anblasen zweier Pfeifen, d. h. des Grundtones und der Oktave ist nicht möglich.

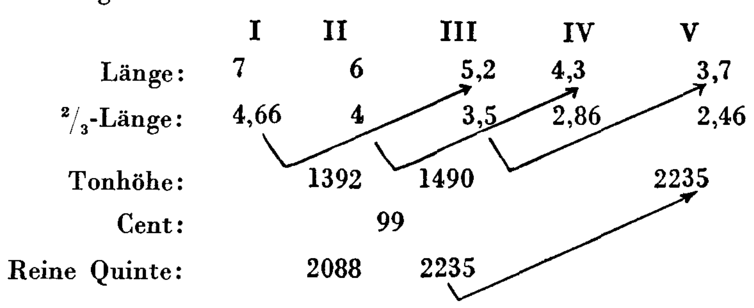
Die folgende Tabelle gibt einmal die Längen mit ihrer $^2/_3$-Teilung, dann die Tonhöhen mit den reinen Quinten und die Intervalle in Cent. Es genügt eine Reihe, da die zweite nur die Oktavenwiederholung zeigt.

	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
a) Länge:	26	20,8	17,6	14,6	12	10	8
b) $^2/_3$-Länge:	17,4	13,86	11,74	9,74	8	6,67	5,34
c) Tonhöhe:	326	416	493	586	711	878	1069
d) Reine Quinte:	489	624	739,5	879	1066	1317	
e) Cent:	422	290	299	335	365	349	

Die Längen weisen wieder die Maße nach der zweiten vorangehenden Pfeife auf, also X nach VIII, XI nach IX, XII nach X usw. Kleinere Abweichungen ergeben sich aus der Schwierigkeit, die Rohrknoten gut abzuschneiden und die Längen genau abzumessen. Die Tonhöhen bringen Abstände von einer Kleinterz (300), Vergrößerung um einen Viertelton wie die vorige Panpfeife (vgl. S. 476) und Großterz in der Erweiterung auf 422 C. Die Quinten, die über den Grundtönen berechnet sind, zeigen wieder, daß die zu tiefe Überblasungsquinte nicht die Maßnorm abgeben kann, denn Rohr X ist höher als die reine Quinte von VIII, Rohr XI und XIII stimmen genau überein (Fehler 1 Schwingung), ebenso Rohr XII und XIV. Nur Rohr XI ist erheblich tiefer als die Quinte von IX und XII tiefer als X. Nach diesen Messungen kann die Überblasungsquinte nicht bestimmend für das Abschneiden und Bestimmen der Rohre gewesen sein.

Schließlich soll noch eine altperuanische Panpfeife kleinsten Formats, die gleichfalls aus der Sammlung R. N. Wegners stammt, auf gleiche Art bestimmt werden. Das Instrument ist aus Silberblech gefertigt und besteht aus fünf kleinen Pfeifen,

die durch ein Silberband zusammengehalten werden (Abb. 26, M.I.). Gefunden wurde die Panpfeife, die aus vorkolumbischer Zeit herrührt, in einem peruanischen Grabe bei *Viru* in Nordperu. Leider sprechen von den fünf Pfeifen nur drei an. Die anderen sind trotz allen Bemühungen nicht zum Klingen zu bringen. Die Maße sind die folgenden:



Die Nachprüfung der Längen ergibt Unterschiede von 0,2—0,3 und 0,54 cm, also eine für diese kleinen Pfeifen schon recht erhebliche Differenz. Bei den Tonhöhen läßt sich nur zeigen, daß die *reine Quinte* von Rohr III genau mit dem Grundton von V übereinstimmt. Von den benachbarten Pfeifen geben zwei den Halbton, das ist das kleinste an diesen Panpfeifen bisher beobachtete Intervall.

Aus diesen Messungen, die in den Tonhöhen oszillographisch vorgenommen wurden (vgl. Abb. 27), ergibt sich, daß diese Panpfeifen nicht nach dem Prinzip der Überblasungsquinte gebaut sein können. Es kommen zwischen den im annähernden $^{2}/_{3}$-Verhältnis stehenden Rohren sowohl zu tiefe wie übereinstimmende und zu hohe Quinten vor. Das ganze Verfahren der Abstimmung nach der Überblasungsquinte erscheint umständlich, wenn nicht überhaupt unmöglich, sobald man kleinere Instrumente, wie das zuletzt beschriebene, stimmen soll. Auch ist die Ausgleichung nach der Überblasungsquinte keineswegs einfach, wenn die Rohre schwer ansprechen oder die Tonhöhen so hoch liegen, daß der Klang schrill und gellend wirkt. Es erscheint auch fraglich, ob das Anblasen immer gleichmäßig vor sich geht oder ob nicht Tonschwankungen mit eingerechnet werden müssen, die sich auch beim besten Bläser einstellen. Dagegen ist durch die Untersuchung bewiesen, daß *die Abstimmung nach der Normierung der Längen vor sich geht.* Ausgehend von einer festen Maßnorm, die zwischen 23 ± 3 mit ihren Teilungen und Vielfachen liegt, werden die Längen geschnitten. Da die Halbierungen keine musikalisch brauchbaren Töne ergeben, sondern nur Oktavierungen, so liegt die Dreiteilung, die auch sonst durch Zauberriten und Brauchtum gegeben ist, nahe. Die Herstellung kann man sich so denken: Man nimmt ein Rohr und gibt ihm die Grundnorm von 23 cm. Dieses Rohr wird in drei Teile geteilt. $^{2}/_{3}$ der Länge wird auf einem zweiten Rohr abgetragen, das die Länge von 15 cm erhält. Ebenso wird von diesem dritten Rohr durch das $^{2}/_{3}$-Maß das fünfte usw. bestimmt. Da die hierdurch entstehenden Quinten, die naturgemäß von der Weite der sich allmählich verengenden Rohre mit abhängen, keine brauchbaren *Tonschritte*, sondern eher Sprünge bilden, so wird eine Teilung durch eingeschobene Rohre vorgenommen. Man nimmt die beiden Rohre von 23 und 15 cm, legt sie aneinander und schneidet ein neues Rohr, das in der Mitte zwischen beiden liegt, d. h. die Differenz von 8 cm

zwischen beiden Rohren wird halbiert, so daß das neue Rohr 23—4 oder 15+4 = 19 cm lang wird. Von diesem werden die neuen Rohre wie bisher nach dem $^2/_3$-Maß abgenommen. Die erste Reihe I, III, V, VII usw. wird also auf dem Grundmaß nach dem $^2/_3$-System aufgebaut, die zweite Reihe II, IV, VI nach dem gleichen System auf der Grundlage der aus I und III abgeleiteten Länge (vgl. S. 470). Die Abnahme des zweiten Rohres ist nicht immer ganz genau, bei der 14reihigen Panpfeife errechnet man einen Fehler von 1 cm (26—4,2 = 21,8 statt 20,8), bei den großen beschädigten Bajones beträgt er dagegen nur 0,25 cm (141 — 25,25 = 115,75 statt 116 — Rohr III und IV — und 0,5 cm bei Rohr I und II: 170 —14,5 = 155,5 statt 156) und bei der ausgegrabenen Panpfeife gar nur 0,1, denn 7 — 0,9 = 6,1 statt 6). Die Herstellung der Panpfeifen erscheint in dieser Deutung natürlich und einfach, es gehört nichts weiter dazu, als ein Abmessen nach einem bestimmten Längenmaß und das Einhalten des $^2/_3$-Systems. Die Maße der beiden $^2/_3$-Reihen, der geraden und ungeraden, werden nur durch das Grundmaß, in unserem Falle also durch die alte geheiligte chinesische Maßeinheit von 23 cm (vgl. S. 472), die naturgemäß auch geweitet werden kann, bestimmt.

Die Folge dieser exakten Maßbestimmung ist ein System von Quintenreihen, das in den Abständen Tonschritte von der Größe einer kleinen und großen Terz mit vielfachen Zwischenschattierungen zeigt. Abgesehen von dem einmal auf der altperuanischen Pfeife erscheinenden Halbton (99 C.) sind die Tonschritte durch die Centzahlen 290, 296, 299, 301, 333, 335, 349, 365, 368, 399 und 422 gegeben. Diese Zahlen stimmen mit den an den Dreirohr-Panpfeifen der *Uitoto* gefundenen Intervallen von 292, 301, 312, 349 gut überein[1].

Ergebnisse und Folgerungen

1. Die Selbstklinger zeigen die verschiedensten Formen: es gibt Tanzstäbe, Rasselstöcke, Schwirrhölzer, Kugeln, Schnurrscheiben, Glocken und Becher. Besonders interessant sind die Eulenköpfe und die großen, nur seitlich offenen Glocken, die ebenso wie die Kugeln aus nordperuanischen Gräbern stammen. Eine Becherrassel wird gleichzeitig als Räucher- oder Brennfackel gebraucht. Die Instrumente werden bei religiösen Zeremonien, beim Tanz und bei Beschwörungen oder Geistervertreibungen geschüttelt bzw. gestampft und geschlagen.

2. Die Trommeln und Pauken, die von der Expedition mitgebracht wurden, stehen unter starkem europäischem Einfluß. Sie werden quer vor dem Leib getragen und mit einfachen Holzschlegeln geschlagen. Die kleine Trommel wird dabei gern etwas schräg angeschnallt, fast wie bei der modernen Trommel[2]. Bei den Hochlandsindianern spielen die Tänzer ihre Instrumente selbst „jeder eine Flöte oder Trommel (*Huancara*), oft aber auch beide zugleich, mit der einen Hand das Blasinstrument, mit der anderen den Paukenschlegel haltend“[3], genau wie bei unseren mittelalterlichen *ioculatores*.

[1] Vgl. Bose, a. a. O., S. 11. Die Neunrohr-Panpfeifen bringen kleinere Intervalle, die, wie bei unserer Silberpfeife, bis 105 herunterreichen. Vgl. auch Hornbostel, Über einige Panpfeifen, S. 383ff. [2] Richard N. Wegner, Die Mojos-Indianer, a. a. O., Tafel III.

[3] Wegner, Indianerrassen, a. a. O., S. 136.

3. Bei den Blasinstrumenten werden Mundpfeifen, Schädelpfeifen und Signal- bzw. Anhängepfeifen bei den *Chimanen*, *Mojos* und *Aymara* nachgewiesen. Kunstvoll und bis in letzte Feinheiten ausgearbeitet erscheinen die ausgegrabenen Pfeifen, während die Chimanen nur einen ganz einfach abgedichteten Schädel zum Anblasen einrichten.

Die Knochenflöten scheiden sich in die „hartknochigen" aus den Schenkelknochen des Hirsches und Jaguars und die „weichknochigen" aus Reiherknochen. Jene sind 20,5 bzw. 12,7 cm lang und ungleichmäßig in der Bohrung der Grifflöcher. Die Tonschritte zeigen ungewöhnliche Größen: 219 und 454 C. Die Reiherflöten haben gleiche Größe (34,8 bzw. 35 cm) und Grifflöcher, die in den Abständen voneinander um 1—5 mm differieren. Die Tongrößen bewegen sich um 125, 150, 200 und 224 C.

Die beschriebenen Rohrflöten, die Kerb- und Kernflöten, haben folgende Längen: 83 (zweimal); 55,5; 54; 50 (zweimal); 47,3 und 24,2 cm. Aus diesen Maßen läßt sich eine Maßnorm ableiten, denn es ist:

83 $= 4 \times 20{,}75$	50 $= 2 \times 25$
55,5 $= 2 \times 27{,}75$	47,3 $= 2 \times 23{,}65$
54 $= 2 \times 27$	24,2 $=$ 24,2

Die „hartknochigen" Flöten haben gleichfalls 20,5 bzw. 25,4 ($2 \times 12{,}7$) cm, während die „weichknochigen" mit ihrem 34-cm-Maß aus dem Rahmen fallen, doch lassen sich diese Naturinstrumente überhaupt nicht auf feste Maßformen bringen. Die besonders zugeschnittenen Grifflochpfeifen zeigen also eine Grundeinheit von 23 bis $23+4$ bzw. 23 bis $23-3$ cm. Das Maß von 23 cm ist aber, wie bereits verschiedentlich erwähnt, das alte chinesische Grundmaß. Zur Han-Zeit in China betrug die Längennorm 23 ± 3 cm[1]. Das ist die gleiche Maßeinheit, die allen untersuchten Grifflochflöten zugrunde liegt. Die an chinesischen Panpfeifen festgestellten Längen haben also auch auf Grifflochflöten Anwendung gefunden, die Jahrtausende später in fernliegenden Ländern angefertigt wurden.

Für die Grifflochflöte ist das Einbohren der Löcher von entscheidender Bedeutung für Haltung und Ton. Es sind deshalb die genauen Maße der Instrumente mitgeteilt worden. Mißt man die Entfernung des ersten Grifflochs vom äußersten Kopf, so ergibt sich:

Hartknochige Flöten:	I	Länge:	20,5 cm	Grifflochentfernung:	6,9 cm
	II	„	12,7 cm	„	6 cm
Reiherflöten:	III	„	34,8 cm	„	15,2 cm
	IV	„	35 cm	„	17,2 cm
Kerbflöten:	V	„	50 cm	„	25,5 cm
	VI	„	50 cm	„	25,2 cm
Kernflöten:	VII	„	54 cm	„	28,9 cm
	VIII	„	47,3 cm	„	25,2 cm
	IX	„	24,2 cm	„	13 cm
	X	„	55,5 cm	„	26,5 cm
Große Kerbflöte:	XI	„	83 cm	„	55 cm
Große Kernflöte:	XII	„	83 cm	„	42,5 cm

[1] Vgl. Hornbostel, Die Maßnorm, a. a. O., S. 308.

Die Maße zeigen deutlich, daß bei den Flöten II, IV, V, VI, XII das erste Griffloch ziemlich genau in der Mitte des ganzen Rohres eingebohrt wird, z. B. 6:12,7; 17,2:35; 25,2:50; 42,5:83 cm usw. Flöte III rückt das erste Loch um 2 cm vor, wohl aus Gründen der Bearbeitung. Die Flöten VII—IX bringen durchweg kleine Differenzen. Diese erklären sich einfach daraus, daß bei den Kernflöten das Maß von dem Aufschnitt (oberer Rand) abgenommen wird, die Längen sind dann:

VII	Länge:	54 cm	Grifflochabstand:	27 cm
VIII	,,	47,3 cm	,,	23,1 cm
IX	,,	24,2 cm	,,	11,6 cm
X	,,	56,9 cm	,,	28 cm
(mit Aufsatz)			vom oberen Rand	

Das sind wieder fast genau die Hälften. Nur Flöte I und XI fügen sich nicht dieser Regel, man sieht aber auf den ersten Blick, daß beide nach dem Drittelsystem gebaut sind, d. h. 20,5:3 = 6,83 stimmt mit dem Maß 6,9 der Flöte I überein und 83:3 = 27,78 ergibt von der Länge abgezogen 55,22, also genau den Grifflochabstand der Kerbflöte XI.

Das der Herrichtung der Grifflochflöten zugrunde liegende Gesetz lautet demnach: Die Länge ist nach dem Grundmaß 23±3 zu bestimmen, mögen tiefe Instrumente durch ein Vielfaches dieser Maßnorm, oder hohe durch Unterteilung gewonnen werden. Das erste Griffloch wird in der Mitte des Rohres gebohrt, nachdem mit einem Messer ein Maßstrich gezogen ist. Statt der Halbierung kann auch bei besonderen Instrumenten die Dreiteilung einteilen, wobei der Grifflochabstand durch $^1/_3$ oder $^2/_3$ der Länge gegeben ist.

Die Grifflöcher selbst werden in verschiedener Größe gebohrt, von 0,4 cm Durchmesser bis hin zu 1,4 je nach der Länge der Rohre. Die Abstände untereinander richten sich nach der Aufteilung der Rohrflöte bzw. des Rohrdrittels. Gemessen stellen sich die Verhältnisse so dar:

	Griffloch-abstand cm	Aufteilung der Grifflöcher cm	Rohrende cm	Gesamtlänge cm
Flöte I	6,9	7,2	6,4	20,5
,, II	6	3,5	3	12,5
,, III	15,2	15	4,6	34,8
,, IV	17,2	13	4,8	35
,, V	25,2	20	5,2	50,2
,, VI	25,5	19,5	5	50
,, VII	28,9	21,3	3,8	54
,, VIII	25,2	19	3,3	47,3
,, IX	13	9,5	1,7	24,2
,, X	26,5	19,5	9,5	55,5
,, XI	55	14,4	13,6	83
,, XII	42,5	24,8	15,7	83

Auch aus dieser Tafel sind Gesetzmäßigkeiten abzuleiten, sobald man die Millimetermessung, die von den Eingeborenen wohl nicht mit moderner Genauigkeit beobachtet ist, vernachlässigt und die Maße abrundet. So ist bei Flöte I eine Dreiteilung 7:7,2:6,4 zu erkennen und bei Flöte II und XI die Halbierung des Grifflochteils in 6 + (3 + 3) und 55 + (14 + 14). Wer die Gruppen weiter unter Vernachlässigung kleinerer Differenzen durchprüft, findet neben Zweier- und Vierergruppen auch Teilungen nach Fünfereinheiten, z. B. bei Flöte III: 15 + (15 + 5), Flöte V: 25:(20 + 5); Flöte VI: 25 + (20 + 5); Flöte X: 25 + (20 + 10) usw. Der nach der ersten Abgrenzung in Hälften oder Dritteln verbleibende Teil scheint gleichfalls nach einer festliegenden Norm aufgeteilt zu sein, wobei die Entfernung der Grifflöcher voneinander bestimmend ist. Nimmt man den Abstand vom Beginn des Loches bis zum Ausgang des nächsten, so erhält man bei der besonders hergerichteten Kernflöte X das Maß 5 cm, also das Grundmaß des Fünftelsystems, ebenso ist bei Flöte I, II, III das 3-cm-Maß usw. zu erkennen, doch ist die Abmessung nicht immer einheitlich, auch bleiben die Abstände, wie bei den Messungen bereits angegeben wurde, bei den einzelnen Instrumenten nicht immer gleich.

Die Folge dieser Verschiedenheiten im Bau ist die ungleichmäßige Größe der Tonschritte, die in unseren Berechnungen aus dem zu großen Halbton, Fünfviertelton und Dreivierteltton und darüber hinaus bis 282 C. zu erkennen ist. Die absoluten Tonhöhen ergeben einige fester liegende Zentren, die sich verschiedentlich wiederholen. Bei einer Zusammenstellung aller Messungen finden sich starke Gruppen um 354 (350, 351, 354, 355 zweimal), um 320 (316, 320, 322, 326, 327 usw.), 375 (371, 372, 376, 378) u. a. Einmal folgen sogar die gleichen Tonstufen 404—454 nacheinander, im ganzen variieren die Töne aber so stark, daß sich eine Systematik nicht entwickeln läßt.

Aus der Untersuchung der Grifflochpfeifen hat sich ergeben, daß auch sie nach festen Maßnormen gebaut sind. Sie gehen auf die alte geheiligte Maßnorm von 23 ± 3 cm zurück und teilen die Gesamtlänge in Hälften oder Drittel ein, um danach die Bohrung der Grifflöcher herzustellen. Diese richten sich nach Unterteilungen, die aus den gefundenen Längen gewonnen werden, oder sie werden nach der Eignung für die Bearbeitung in ungleichen Abständen eingefügt.

4. Die offenen und gedackten Panpfeifen und Tuben zeigen, daß sie durchweg auf der gleichen Maßnorm von 23 ± 3 beruhen wie die Grifflochpfeifen. Diese Grundeinheit ist auf jedem Instrument eingehalten. Von dieser Maßnorm aus werden die einzelnen Tuben oder Röhren durch einfaches Abnehmen der Längen hergestellt. So werden gleichlange Rohre hergestellt, um Tonverstärkungen zu erzielen oder um in einer zweiten Pfeifenreihe die wichtigsten Töne noch einmal zu bekommen, dann werden Rohre in halber Länge geschnitten, um Oktavierungen zu erzielen, und schließlich werden Dreiteilungen für brauchbare Tonfortschreitungen vorgenommen. Man geht von Rohr I aus und schneidet Rohr III nach der Zweidrittellänge des ersten, ebenso Rohr V nach III usw. Rohr II wird aus der Differenz der Längen I und III genommen und danach geht es mit Rohr IV und VI im gleichen Zweidrittelmaß weiter. Es handelt sich also um ein einfaches Abnehmen der Längen nach einheitlichem Grundmaß.

Die Blasquintentheorie, die Hornbostel und alle ihm folgenden Wissenschaftler zur Grundlage ihrer Systematik gemacht haben, findet in den untersuchten Instrumenten keine Bestätigung. Es gibt vertiefte, gleiche und zu große Quinten, aber keine einheitliche Abstimmung nach dem überblasenen dritten Teilton[1]. Diese Annahme erscheint weder durch ausgegrabene altperuanische noch durch gebrauchte Indianerinstrumente bestätigt, ganz abgesehen von der unpraktischen und für Primitivstämme auch viel zu umständlichen Art des Abstimmens und Zuschneidens. Dagegen zeigt sich überall ein einfacher Gebrauch der altüberlieferten Grundeinheit von 23 ± 3, die halbiert, geteilt und vervielfacht wird und von der aus alle Pfeifen durch einfaches Abnehmen von Hälften und Dritteln hergestellt werden. Dieses natürliche und eigentlich auch naturgegebene Prinzip ist bei Panpfeifen und Tuben und ebenso bei Grifflochpfeifen der verschiedensten Art und Form durchgeführt.
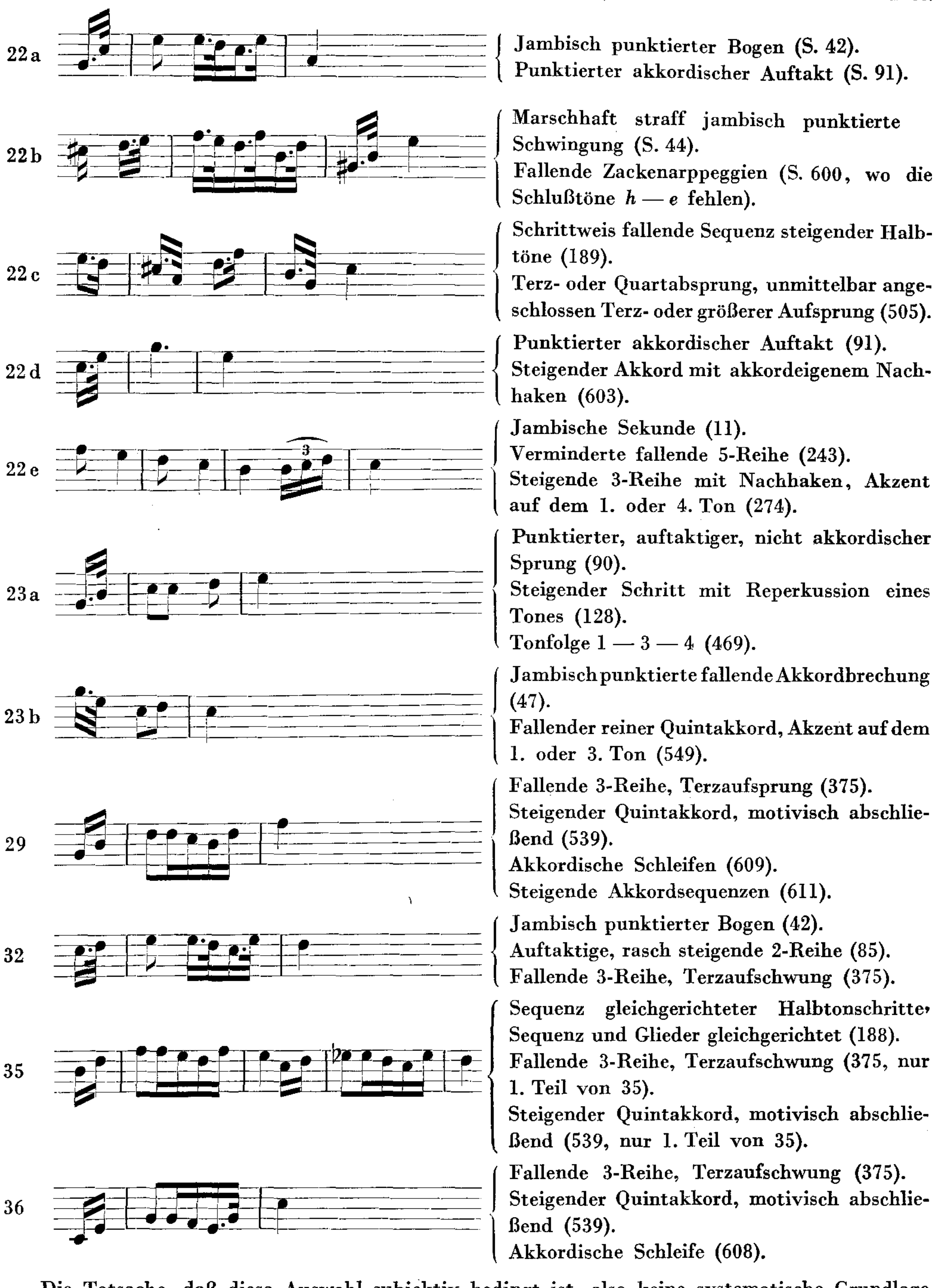
Bemerkungen zu: Wilhelm Haas, Systematische Ordnung Beethovenscher Melodien[2]

Mehrfach ist schon das Problem systematischer Melodieanordnung aufgeworfen worden, aber immer in Anwendung auf ganz spezielle Melodieklassen (Volkslieder, frühmittelalterliche Melodien, exotische Melodien). Haas erbreitert das Problem auf melodische Bestandteile der Kunstmusik individuellster Art: nämlich das Schaffen Beethovens. Seinem Vorwort nach soll der Katalog einmal „die Identifikation eines melodischen Gedankens ermöglichen“; dann sollen „verwandtschaftliche Zusammenhänge unter den melodischen Gestaltungen Beethovens sichtbar werden“, und schließlich soll der Katalog „eine wesentliche Vorarbeit für die exakte Erfassung des Beethovenschen Werkes darstellen“. So ist die Einstellung deutlich stilkritischer Art; dem folgt auch die Methode, die nicht so sehr mechanisch ordnet, als einen subjektiven Vergleich bevorzugt. Der Vergleich wird praktisch so durchgeführt, daß „ein Verband von Melodien, etwa der thematische Verband einer Sonate oder eines Symphoniesatzes den übrigen Einzelthemen gegenübergestellt wird“ Die so gewonnenen Melodiekomplexe werden nach Stichworten systematisch geordnet. Die systematische Übersicht enthält zwei Hauptgebiete: I. Rhythmische Merkmale; II. Melodische Merkmale, von denen I. zunächst in fünf, II. in zwei Untergruppen zerfällt. Diese werden wieder unterteilt in weit über 500 Untergruppen. Mit Recht weist Haas darauf hin, daß bei dieser Art Einfühlung und künstlerisches Ahnungsvermögen eine große Rolle spielen. Das ist eben bei jeder ernsthaften stilkundlichen Arbeit in hohem Maße notwendig. Die von Haas geleistete Arbeit ist ungeheuerlich; sie ist schon deshalb wertvoll, weil sie einmal das Problem der Veröffentlichung stilkundlichen Rohmaterials durchführt und zur Diskussion stellt. Und ich glaube, daß sich auch eine eingehendere Betrachtung als gewöhnlich lohnt. Gegen die grundsätzliche Seite des Vorgehens von Haas bestehen keine Bedenken; es erhebt sich aber die Frage, ob es einem Menschen überhaupt möglich ist, das ungeheure Material so in sich zu haben, daß dem Ergebnis der Vergleichsarbeit wirkliche Sicherheit zukommt; und ob die erreichte Ordnung eindeutig und bestimmt ist. An beidem lassen mich manche Einzelheiten zweifeln. Von der Betrachtung einiger Einzelfälle aus sollen dann grundsätzliche Erörterungen angestellt werden.

[1] Es wird Aufgabe weiterer Untersuchungen sein, die aus den gemessenen Instrumenten abgeleiteten Ergebnisse auch auf weiteren Instrumenten und in anderen Ländern zu verfolgen.
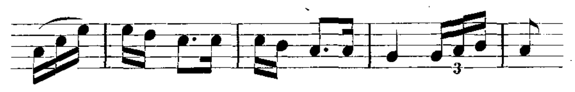
[2] Veröffentlichungen des Beethovenhasues in Bonn VII/VIII, Leipzig 1932.

Haas vergrößert das an sich schon erhebliche Material, indem er die Beethovenschen Melodien in Teile und Motive auflöst; so erhält er etwa 6000 Motive, die er in den Katalog zum Teil mehrfach einreiht. Als Beispiel stelle ich aus dem Katalog das melodische Material zusammen, das er dem 2. Satz der 5. Sinfonie entnimmt, nebst den Rubriken, in die er die Melodien einordnet.
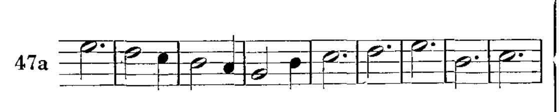


Die Tatsache, daß diese Auswahl subjektiv bedingt ist, also keine systematische Grundlage hat, sei nachher betrachtet. Aber diese Zusammenstellung erregt an sich manches Bedenken. 22a

und 22b sind doch zweifellos ganz nah verwandt; eine Skizzenfassung der Melodie (vgl. P. Mies, Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles, Nb 90a) hat sie fast ganz gleich. Trotzdem erscheinen die beiden Motive im Katalog niemals unter einer Rubrik: d. h. es scheint, als ob Varianten mehr binden als Gleichheiten. Dann müßte aber auch 22a mit 29, 32, 35, 36 unter der Gruppe „Fallende 3-Reihe, Terzaufschwung“ vorkommen, was nicht der Fall ist. Bei 22e fällt die Begrenzung auf. Es handelt sich wohl um das Flötenmotiv aus Takt 12—15; weshalb aber der Auftakt, der bei der Geigenwiederholung



noch deutlicher ist, nicht hinzugenommen ist, ist nicht verständlich. Dann wäre eine fallende 6-Reihe entstanden. Hier fügt sich die Betrachtung eines Motivs ein aus der 6. Sinfonie.

47a 

Trochäischer Hängebogen (4).
Steigende 3-Reihe, Quartabsprung (368).
Hängebogen aus gemischter Bewegung (409).
Tonfolge 1 — 3 — 4 (468). (Die 3 letzten Töne fehlen.)

Man sieht, wie sich die Charakterisierungen auf verschiedene Teile des Motivs beziehen: 4 auf Mitte ohne Schluß, 368 auf Schluß ohne letzten Ton, 468 auf Mitte. Weshalb aber steht das Motiv 47a nicht unter „Fallende 6-Reihe“? Und weshalb steht 22e nicht unter einer Rubrik „Jambische Hängebogen“ oder „Gemischter Hängebogen“? Tatsächlich gibt es eine solche Unterabteilung nicht. Denn die Abteilung A I Trochäen ist gegliedert:

A. Vorwiegend Stufenbewegung.
- 1. Reihen:
  - a) steigend,
    - 1. durchweg stufenweise,
    - 2. am Schluß Sprung zu einem Vorhalt.
  - b) fallend.
- 2. Schwingungen:
  - a) Bögen,
    - 1. stehend,
      - a) rein,
      - b) gemischt . . . usw.

Dagegen hat Gruppe A II Jamben die Gliederung:

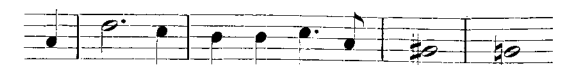
A. Bei gebrochener Zählzeit (Lombarden).

B. Bei ungebrochener Zählzeit (weibliche Endungen).
- 1. Reperkussion.
- 2. Sekunden.
- 3. Terzen.
- 4. Quarten.
- 5. Quinten.
- 6. Sexten und größere Sprünge.
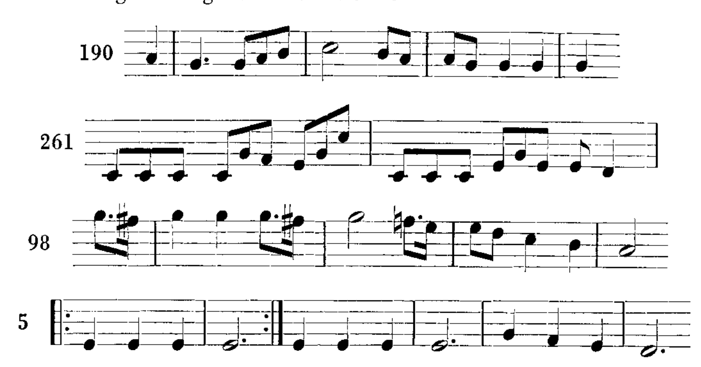
Bei den so nah verwandten Erscheinungen ist infolge der nach ganz verschiedenen Prinzipien vorgenommenen Einteilung ein Vergleich schon unmöglich. Die subjektive Motivwahl bedingt naturgemäß zunächst eine willkürliche Einteilung. Dann aber mußten systematisch und logisch die Rhythmen gleich behandelt werden. Wären die beiden Gruppen und ebenso die Anapäste und Daktylen gleich gegliedert worden, so wäre sofort herausgesprungen, welche Bildungen bei Beethoven vorkommen und welche nicht. Die Logik muß hier dem Empfinden helfen.

Vergleicht man die Motive 29 und 36, so unterscheiden sie sich nur durch die Endung. Sie kommen deshalb auch überall an gleicher Stelle vor (mit Ausnahme von 29, S. 611). Sie sind ja auch in Wirklichkeit identisch. Ihre Doppelaufnahme ist überflüssig, belastend und vermag nachher bei weiteren Schlüssen sogar fälschend zu wirken.

Auch die Einordnungen scheinen nicht immer begründet und einwandfrei. S. 241 findet sich z. B.



unter „Verminderte fallende 5-Reihe". Man kann aber doch nicht einfach den letzten Ton weglassen und den Terzsprung übergehen. S. 100 erscheinen nebeneinander unter „Volltaktige ungeradtaktige Reperkussion mit nachfolgendem gleichhohem Ton":



Dabei sind 190, 261, 98 (übrigens auch andere der Rubrik) nicht volltaktige Reperkussionen. Und haben der Anfang von 190 und 261, die Mitte von 98 etwas Wesentliches gemein, haben sie mit den Reperkussionen von 5 überhaupt etwas zu tun? Hier scheint die Zusammenstellung mehr nach Äußerlichkeiten, nach Floskeln zu gehen. Es ist durchaus die Frage, ob etwaige Kataloge für andere Komponisten nicht genau so ausfallen.

Besonders bedenklich erscheint mir die Trennung der Themen in Teile. Kann man Themenanfänge, Themenmitte, Themenschlüsse gleichberechtigt nebeneinandersetzen? Schon das Material des 2. Satzes der 5. Sinfonie gäbe da einen Fehlschluß. 22c, 22e, 23b haben die Melodiespitze vorn; als wirklich verschiedene Motive mit der Melodiespitze in der Mitte stehen ihnen nur 22a, 22b, 22d, 23a gegenüber, denn 29, 32, 35, 36 sind mit 22a melodisch identisch. Daraus würde sich ein falsches Bild über die Lage der Melodiespitze bei Beethoven ergeben; denn ich habe bei vielen Fällen gezeigt, wie Beethoven bemüht war, die Melodiespitze vorzubereiten. Er scheint mir also bei Gebrauch des Katalogs durchaus nicht sicher, ob durch seine Eigenart nicht Fehlschlüsse allzu nahe liegen. Manche Bedenken wären schon gemildert, wenn angegeben wäre, ob die Motive dem Themenanfang, -mitte oder -ende entstammten, ob sie einem ersten oder zweiten Sonatenthema, einem Scherzothema zugehörten. Weshalb das nicht in den Katalog hineingehören soll, wie Haas S. 9 bemerkt, verstehe ich nicht. Es wäre leicht anzumerken gewesen und hätte die Sicherheit der Bearbeitung erhöht.

Es ist auch nicht leicht, eine vorgelegte Melodie nach der Charakterisierung im Katalog zu finden, wenn auch wachsende Vertrautheit mit den 550 Abteilungen größere Sicherheit geben wird. Gibt aber diese Einteilung wirklich Beethovensche Eigentümlichkeiten? Erst wenn ähnliche Kataloge z. B. von Schubert, Mozart, Haydn u. a. vorlägen, ließe sich Entscheidendes feststellen.

Die Arbeit von Haas ist ein interessanter Versuch, der — das kann man sagen — einmal unternommen werden mußte. Unbedingt ist der Fleiß anzuerkennen, und ihre Bedeutung soll nicht unterschätzt werden; stellt sie doch ein bei jeder stilkundlichen Arbeit auftretendes Problem, das Aufstellen von Vergleichspunkten und Tabellen, in stark einseitiger Form dar. Sie legt ein außerordentliches Rohmaterial vor. Aber nach den obigen Darlegungen scheint durchaus nicht sicher, daß das Material in dieser Form eine genügend einwandfreie Grundlage stilkundlicher Forschung ist. Der scheinbar so exakt anmutende Katalog ist es in Wirklichkeit nicht in dem Maße. Ich glaube, daß es überhaupt kaum menschenmöglich ist, eine solche Vergleichsarbeit derartigen Materials so durchzuführen, daß eine genügend eingehende, zugleich aber einfache und sichere Einteilung entsteht.

Paul Mies

Systematische Musikwissenschaft

Musikwissenschaft im Institut für Lautforschung

Die Besprechung des Katalogs der Musikplatten des Instituts für Lautforschung durch G. Schünemann in dessen Beitrag *Zur Katalogisierung der Phonogramm-Archive* in Heft 2 dieser Zeitschrift (S. 253ff.) veranlaßt mich zu einer kurzen Entgegnung, die ich gleichzeitig benutzen will, zur Beseitigung mehrfach aufgetauchter Mißverständnisse über die Aufgaben und bisherigen Arbeiten des Institutes und über seine Musikabteilung zu berichten.

Das Institut ging aus der *Lautabteilung der preußischen Staatsbibliothek* hervor. An Stelle des früheren Leiters, Prof. Wilhelm Doegen, trat der Afrikanist und Phonetiker, o. Prof. Dr. D. Westermann, zugleich Mitdirektor des Afrika-Institutes in London. Das Institut sollte Phonetik im weiteren Sinne betreiben: eine spezielle und vergleichende Phonetik aller Sprachen und Dialekte, eine Phonetik der musikalischen Äußerungen und schließlich experimentelle Phonetik. Mit der Errichtung einer *Musikabteilung*, in der musikalische Lautforschung und vergleichende Volksmusikforschung getrieben werden sollte, wurde ich im Februar 1934 durch den Direktor, später durch das Ministerium beauftragt, mit der Betreuung der Abteilung für experimentelle Phonetik Prof. F. Wethlo.

Die Arbeit der Musikabteilung bestand zunächst darin, das vorhandene Material zu ordnen, aus über 3000 Schallplatten die Musikaufnahmen herauszusondern, abzuhören und zu katalogisieren, da kein Sonderverzeichnis der Musikplatten bestand, sondern nur ein Journal mit der laufenden Aufnahmenummer und ein Zettelkatalog, der alle Platten nach der Sprachzugehörigkeit ordnete. Nach anderthalbjähriger Tätigkeit war der *Katalog der Musikplatten* fertiggestellt und konnte gedruckt werden. Diese Drucklegung erfolgte in dem Bestreben, die Sammlung noch mehr als bisher der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Das Institut für Lautforschung ist nämlich als einziges Schallplattenarchiv der Welt in der Lage, seine sämtlichen Platten in beliebiger Anzahl von Kopien käuflich oder tauschweise abgeben zu können, da diese Platten normale, handelsübliche Schallplatten sind. Dieses an sich ja etwas kostspielige Aufnahmeverfahren wird hier angewandt, weil sowohl für die sprachwissenschaftliche wie für die musikwissenschaftliche Phonetik nur die allerbeste Aufnahmequalität eine hinreichend brauchbare Unterlage für die angestrebten Untersuchungen bietet.

Der Katalog enthält außer Titel, Textanfang und dessen Übersetzung bzw. Angabe des Inhalts und der Aufführungsgelegenheit (z. B. *Hochzeitslied*) nur noch die Angabe der Ausführung bzw. Besetzung. Was darüber hinaus noch zum Verständnis der Aufnahme dienen kann, ist in einer Beschreibung der Platten vor dem eigentlichen Katalogteil gesagt. Die Anführung der Mitwirkenden und der Aufnahmeleiter, des Aufnahmedatums, der Personalien der Sänger, des Tonsystems und der Strukturleiter sowie des melodischen Aufbaues des Stückes sind schon bei dem Umfange einer kleineren Sammlung wie der des Instituts für Lautforschung gänzlich unmöglich und darüber hinaus auch unangebracht, da sie ausschließlich für den Wert haben können, der die Platten wissenschaftlich zu bearbeiten gedenkt. Der aber wird sich sowieso mit dem Institut in Verbindung setzen müssen und kann dann die gewünschten Daten und Unterlagen nach den vorhandenen Protokollen und dem Handkatalog erhalten. Ein Katalog, der die vollständige Übertragung aller Platten enthält, wie Schünemann es fordert, wäre nicht mehr als ein solcher anzusprechen, wie denn auch das von ihm als Vorbild hingestellte Werk Béla Bartóks über die ungarischen Volkslieder kein Katalog, sondern eine wissenschaftliche Abhandlung ist. (Ebensowenig ist Marius Schneiders *Geschichte der Mehrstimmigkeit* ein Katalogisierungsversuch.)

„Der Katalog des Lautinstituts hält sich", wie Schünemann schreibt, „an die naheliegendste geographische Einteilung, also an die Erdteile und ihre Gruppierung". Ein andere, praktisch brauchbare, ist wohl auch nicht möglich. Nach musikalischen oder inhaltlichen Gesichtspunkten zu ordnen, wäre ganz abwegig, da z. B. *Pentatonik* oder *Zauberlieder* über die ganze Welt verteilt vorkommen. Außer dem Phonogramm-Archiv in Berlin, dessen Sammlung aus verwaltungstechnischen Gründen

nach den Sammlern geordnet ist, ist mir keine Sammlung volkskundlicher Gegenstände aus vielen verschiedenen Ursprungsländern bekannt, die anders als geographisch geordnet wäre. Daß meine Einteilung sich nicht an die politischen Grenzen hält, ist daraus ersichtlich, daß Minderheiten sowohl bei ihrem Mutterland als auch in ihrem Staat angeführt sind. In den nordafrikanischen Kolonialstaaten z. B. sind Stadtaraber, Beduinen und Berber getrennt verzeichnet, so daß die von Schünemann vermißten völker-, kultur- und rassekundlichen Gesichtspunkte auch unter der geographischen Einteilung klar zutage treten.

Der Versuch, Schünemanns Forderung zu erfüllen, bei den Aufnahmen aus der Kriegszeit die im Phonogramm-Archiv in Dahlem untergebrachte Walzensammlung der Phonographischen Kommission mit in die Katalogisierung einzubeziehen, hätte gleichfalls den Rahmen des Katalogs gesprengt. Er wäre aber überhaupt nicht durchzuführen gewesen. Denn die Sammlung der Phonographischen Kommission ist völlig unbenutzbar, da die von Schünemann erwähnten Verzeichnisse, Protokolle und Texte dazu nicht im Phonogramm-Archiv, sondern in Schünemanns Besitz und trotz der verschiedenen Bemühungen der Phonogramm-Archivleiter bis heute nicht ausgehändigt worden sind. Ich hätte sonst selbstverständlich die Protokolle dieser Aufnahmen herangezogen, um die bei vielen Kriegsgefangenenaufnahmen des Instituts für Lautforschung bestehenden Unklarheiten über den Text und Inhalt der Gesänge zu klären.

Schließlich dürfen auch einige Irrtümer nicht unwidersprochen bleiben. So schreibt Schünemann: „Dieses Institut verwahrt die im Weltkrieg von Kriegsgefangenen aufgenommenen Sprechplatten, unter denen sich auch Musikplatten befinden.“ Es bewahrt aber auch die nach dem Weltkrieg von der Lautabteilung und die seit 1934 von ihm selbst aufgenommenen Schallplatten. Die Schallplattenaufnahmen der Phonographischen Kommission bilden also nur einen Teil der Sammlung des Instituts. So verzeichnen die ersten 10 Seiten des Musikkatalogs 82 Platten, von denen nur 3 Kriegsgefangenenaufnahmen sind! Die verdienstvolle Mitwirkung Schünemanns am Zustandekommen der Kriegsgefangenenaufnahmen habe ich im übrigen auf der ersten Seite des Katalogs erwähnt — denn sie war mir selbstverständlich genau bekannt. (Daß im übrigen die Verantwortung für die musikalische Seite der Kriegsgefangenenaufnahmen der Leiter der Phonographischen Kommission Carl Stumpf trug, bestätigte mir dieser in einem Brief vom 23. Oktober 1936, in dem es weiter heißt: „Da aber die Leitung des vielverzweigten Unternehmens ... meine Zeit übermäßig in Anspruch nahm, veranlaßte ich schon im April 1916 den jungen Dr. Schünemann, die musikalischen Aufnahmen mit dem handlichen Edison-Apparat für Walzen systematisch bei allen Lagerbesuchen vorzunehmen. Mitglied der Kommission ist er nicht gewesen, aber einer ihrer tätigsten und meistbeschäftigsten Mitarbeiter. Durch seine Betätigung entstand die Walzensammlung neben der Plattensammlung ...“, wonach Schünemanns Aufgabengebiet mehr auf der Seite der Walzenaufnahmen gelegen zu haben scheint. Dazu paßt auch, daß die Protokolle der Platten meist von anderen Sachverständigen sowie von dem Aufnahmeleiter unterzeichnet sind.)

Durch die Ausführungen Schünemanns kann außerdem der Eindruck entstehen, das Institut für Lautforschung sei ein Konkurrenzunternehmen zum Phonogramm-Archiv, und man beginne hier, wieder einmal eine Sammlung aufzuziehen und Arbeiten zu planen, die an anderer Stelle schon längst gemacht sind. Das ist keineswegs der Fall. Mit Ausnahme der für beide Institute nicht gar so wichtigen Kriegsgefangenen-Sammlungen sind beide, Institut und Archiv, ganz unabhängig voneinander. Sie überschneiden sich nicht, sondern sie ergänzen sich, da das Phonogramm-Archiv in der Hauptsache nur außereuropäische Musik sammelt, während das Institut für Lautforschung im wesentlichen europäische Volksmusik aufnimmt. Aber auch in ihrem Aufbau und in ihrer Aufgabe gehen beide Institute wesentlich auseinander. Das Institut für Lautforschung ist kein Archiv, sondern Lehr- und Forschungsstätte, wobei die musikalische Arbeit in enger Beziehung zur sprachwissenschaftlichen steht und die musikalische Phonetik als Teilgebiet einer allgemeinen Phonetik betrieben wird. Die Schallplatte dient dabei neben anderen Aufzeichnungsmethoden als Unterlage für die phonetische Untersuchung, als Gedächtnisstütze und als technisches Hilfsmittel neben der Untersuchung der phonetischen Phänomene am lebenden Versuchsobjekt, sowie als Anschauungsmaterial für phonetischen und Sprachunterricht, musikalische Phonetik, vergleichende Musikwissenschaft und Volksliedforschung, und endlich als Musterbeispiel für Dialekt- und Hochsprachen sowie Volksliedtypen und -stile. Hierbei dienen sehr oft die Musikplatten auch als Ausgangsmaterial für sprachwissenschaftliche und phonetische Studien, während umge-

kehrt gelegentlich auch Sprechplatten für die Zwecke der musikalischen Phonetik verwandt werden.

Die Schallplattensammlung ist also nicht Selbstzweck, sondern nur Arbeits- und Lehrmittel. Sie ist es aber nicht nur für das Institut, seine Mitarbeiter und Studenten, sondern auch für einen ziemlich großen Kreis von Interessenten. Da die Schallplatten in industrieüblicher Weise hergestellt sind, sind sie in beliebiger Menge verkäuflich und können anderen wissenschaftlichen Instituten, Schulen, Rundfunkgesellschaften, Sprach- und Musikwissenschaftlern des In- und Auslandes zugänglich gemacht werden, denen sie wiederum als Lehrmittel, Anschauungs- und Studienmaterial dienen. So werden jährlich einige hundert Schallplatten verkauft.

Bestand die Hauptarbeit in der Musikabteilung bisher auch im Aufbau der Sammlung, in der Ordnung des vorhandenen Materials und in der Vorbereitung ergänzender Neuaufnahmen, so konnten doch daneben auch wissenschaftliche Arbeiten durchgeführt oder begonnen werden. So wurde eine größere Untersuchung über die physiologische und somatische Bedingtheit des Stimmklangs und deren Beziehung zu den idealen Klangstilen mit vergleichend-musikwissenschaftlichen und experimentell-physiologischen Methoden durchgeführt, über die demnächst berichtet werden wird. Es wurde ferner eine Untersuchung über die Beziehungen der Sprachmelodie zu der Gesangsmelodik in den Dialektsprachen und der Volksmusik angestellt, die noch nicht abgeschlossen ist. W. Wünsch bearbeitet die südslawischen Heldengesänge musikwissenschaftlich im Anschluß an die sprachwissenschaftliche Bearbeitung durch Gesemann (Prag). Verschiedene Studenten und Mitarbeiter übertragen einzelne Platten, Frl. Schneider die gesamten litauischen, deren Veröffentlichung bevorsteht. Ferner liegt eine Studie über die heutigen Verhältnisse in der Eingeborenenmusik Afrikas vor, mit besonderer Berücksichtigung des Einflusses abendländischer Musik. Noch in Vorbereitung befindet sich die Veröffentlichung und Bearbeitung der lothringischen Aufnahmen des Instituts sowie eine Studie Baumanns über den alpenländischen Jodler.

Seit dem Sommersemester 1935 wurden für die Mitarbeiter und Studenten des Instituts Vorlesungen, Arbeitsgemeinschaften und Lehrgänge als Institutsveranstaltungen bzw. als Vorlesungen im Auftrage und in Vertretung des Direktors abgehalten, die von jeweils 4—9 Studenten regelmäßig besucht waren. Die Themen waren:

SS 1935 „Musikalische Phonetik" — Arbeitsgemeinschaft Volksliedforschung I,
WS 1935/36 „Klangideal, Stimmklang und Gesangstechnik der Naturvölker" — Arbeitsgemeinschaft Volksliedforschung II,
SS 1936 „Klangideal und Klangtechnik in der Musik der orientalischen Kulturvölker",
WS 1936/37 „Musiktheorie des Orients" — „Tonpsychologische Probleme".

Es wurden ferner mehrfach öffentliche Vorträge und Führungen teils von seiten des Instituts teils durch andere Organisationen, wie den Führungsdienst der Studentenschaft, Volkshochschulen, Schulen und Vereinen veranstaltet, die in Einzelvorträgen und Vortragsserien die Arbeit des Instituts, die Schallplattensammlung der Musikabteilung oder einzelne Themen aus dem Gebiet der Volksliedforschung und vergleichenden Musikwissenschaft behandelten.

Mit den entsprechenden Instituten und Sammlungen gleicher Zielsetzung wurden Beziehungen angeknüpft. Zum Teil kam eine engere Zusammenarbeit zustande, wie mit dem Musikarchiv der deutschen Volkslieder in Berlin und dem Freiburger Volksliedarchiv. Der Zusammenarbeit mit letzterem verdanken wir das Zustandekommen der lothringischen Volksliedaufnahmen, die zu unseren wertvollsten Sammlungsteilen gehören. Im Rahmen der uns zur Verfügung stehenden Mittel sollen ähnliche Mustersammlungen von klingender Volksmusik in enger Zusammenarbeit mit dem Freiburger und den Landesarchiven nach und nach vorgenommen werden. Es ist nicht beabsichtigt, in irgendeiner Weise Doppelarbeit zu leisten. Volksliedsammlung kann immer nur von den Landesarchiven geleistet werden, wobei die Melodieaufzeichnung nach dem Gehör möglichst auch durch die Schallaufnahmen ergänzt oder ersetzt werden mag, wie es jetzt ja schon allenthalben geschieht. Doch fehlt es den Landesarchiven in der Regel an Mitteln, die Schallaufnahmen in technisch einwandfreier und beliebig kopierbarer Qualität herzustellen. Dazu bietet sich durch Zusammenarbeit mit der Musikabteilung des Instituts für Lautforschung die Möglichkeit. Natürlich können auch wir nicht den gesamten Liederschatz einer Provinz etwa auf Schallplatten aufnehmen, sondern immer nur Musterbeispiele für einzelne Typen. Die Schallaufnahmen der Landesarchive

werden also dadurch nicht überflüssig. Sie erhalten aber so die Möglichkeit, für die Vorführung in Hörsaal, Vortrag und Rundfunk, für den Austausch mit anderen Archiven usw. und für Unterrichtszwecke an Schulen geeignete Schallaufnahmen zu erhalten. Im Institut für Lautforschung erfolgt eine musikwissenschaftliche Bearbeitung allein nach vergleichenden Gesichtspunkten im Rahmen des gesamten deutschen und europäischen Volksliedes und vor allem nach der Seite der musikalischen Phonetik, wie es der Bestimmung des Instituts entspricht.

Im übrigen liegt das Schwergewicht der vergleichend-musikwissenschaftlichen Arbeit im Institut auf dem Gebiet der europäischen Volksliedforschung. Eine Doppelarbeit ist damit sowohl mit den bestehenden Volksliedarchiven wie mit dem Phonogramm-Archiv ausgeschlossen. Mit letzterem unterhält das Institut für Lautforschung eine stetige Verbindung, die bisher zu einer engeren Zusammenarbeit aus dem Grunde nicht geführt hat, weil für die zur Zeit im Institut für Lautforschung durchgeführten Arbeiten im Phonogramm-Archiv kein Material vorhanden ist, während für die, für eine Zusammenarbeit in Frage kommenden Themen, wie das der Beziehungen zwischen Stimmklangideal und Gesangstechnik der Naturvölker, die Walzenaufnahmen des Phonogramm-Archivs phonetisch ungeeignet sind.

Schließlich seien die drei Expeditionen erwähnt, die seit Bestehen der Musikabteilung zur Gewinnung von Neuaufnahmen unternommen wurden. Die Ausbeute an Schallaufnahmen bestand in 7 Doppelplatten mit 22 untermainfränkischen Volksliedern (Spessart-Expedition 1934), 16 Doppelplatten mit 70 lothringischen Volksliedern (Lothringen-Expedition 1934), 20 Magnetophonfilmen (rund 100 Plattenseiten) mit karelischer Volksmusik und Beispielen für Improvisationstechnik im Runen- und Klagegesang sowie einigen Zaubersprüchen (Finnland-Expedition 1936, mit Unterstützung des Reichsführers SS). Für 1937 ist eine Expedition nach Island geplant.

Fritz Bose

Theoretisches und Praktisches zur „Katalogisierung der Phonogramm-Archive"

Im zweiten Heft (S. 252ff.) dieser Zeitschrift wirft G. Schünemann in seinen Ausführungen *Zur Katalogisierung der Phonogramm-Archive* erneut die Frage der Organisation, der Austauschmöglichkeiten und der Materialordnung der Phonogramm-Archive auf. So erfreulich es nun auch wäre, wenn einige dieser Ideen, die bis heute nur teilweise verwirklicht sind, endlich völlig durchgeführt würden, so sehr muß doch hier vor einer einseitigen Betrachtung der Dinge und vor dem Glauben an die alleinseligmachende Organisation gewarnt werden.

Greifen wir die Fragen Archivorte, Umfang und Inhalt der Archive, laufende Forschungsarbeiten und Sammlungsziele heraus. Wie kann sich der Musikwissenschaftler heute über die verschiedenen Archive und die einstellige Zahl der in Phonogramm-Archiven arbeitenden Forscher Klarheit verschaffen? Zunächst ist es für jedermann leicht, im Phonogramm-Archiv des Berliner Museums für Völkerkunde, das durch seine Veröffentlichungen hinreichend bekannt sein dürfte und mit allen anderen Archiven in unmittelbarer Verbindung steht, über den Standort, die allgemeinen Richtlinien und den Inhalt der Sammlungen der ausländischen Archive Auskunft zu erbitten. Anfragen, die von uns selbst nicht beantwortet werden konnten, sind bis jetzt immer mit Erfolg an die entsprechenden Stellen weitergeleitet worden. Wer diesen Weg der persönlichen Fühlungnahme nicht beschreiten mag, kann sich durch einschlägige Aufsätze und Verzeichnisse in den zwei ersten Jahrgängen der Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft, durch Boses *Katalog des Berliner Lautarchivs*, durch das vom Völkerbund herausgegebene Werk *Musique et chanson populaire*, und neuerdings noch durch die Arbeit von G. Herzog *Research in primitive and folk music in the United States* (Americ. Council of Learned Societies, Bull. 24, April 1936) eingehend unterrichten. Freilich ist damit noch nicht alles zu erfassen[1]. Wenn aber die Leiter von zwei ausländischen Instituten bis jetzt trotz persönlicher und dringender Bitten und trotz mündlicher

[1] Der bis jetzt größte Literaturnachweis erscheint in Kürze in: M. Schneider, Ethnologische Musikforschung (Lehrbuch der Ethnologie, hrsg. von Mühlmann, Preuß u. Thurnwald, Enke, Stuttgart).

Aufforderung bis heute noch keinen Überblick über ihre Sammlungen gegeben haben, so werden sie durch große Fragebogen einer unpersönlichen Organisation erst recht nicht dazu zu bringen sein, unseren Wünschen nachzukommen. Immerhin werden auch hier persönliche Anfragen immer sehr freundlich und aufs genaueste beantwortet.

Das gleiche gilt auch für die Orientierung über die jeweilig in der Welt aufgegriffenen Themen. Wo immer sich ein Mittelpunkt wissenschaftlicher Arbeit bildet, laufen von selbst alle Fäden zusammen, und man ist im allgemeinen durchaus im Bilde über das, was in dem so kleinen Fachkreise gearbeitet wird. Ist das Netz der Fäden erst dicht genug, so kann sich auch ein persönlicher Gedankenaustausch entwickeln, der fruchtbarer ist als eine Papier und Zeit raubende Organisation von An- und Abmeldezetteln für geplante und beiseite gelegte Arbeiten. Eine unpersönliche Organisation würde auch notwendigerweise mehr durch das Quantitative als durch das Qualitative bestimmt werden.

Auch über die Sammlungsziele ist man keineswegs im Unklaren. Sicher sind große Teile unserer Archive durch Zufallssammlungen entstanden, aber dies ist heute doch bei weitem nicht mehr in dem Maße der Fall wie zu Anfang der Sammeltätigkeit. Sowohl die nordamerikanischen Staaten wie Wien, Posen, Batavia, Honolulu und Jerusalem arbeiten nach einem ganz systematischen, meist regional bedingten Plan. Nur Paris ist sehr uneinheitlich. Berlin versuchte schon zu Anfang möglichst umfassend zu sein und nahm deswegen meist jede Gelegenheit wahr, die sich bot, seine Sammlungen zu vergrößern. Dadurch wurde zwar das Berliner Archiv besonders uneinheitlich, aber auch sehr vielseitig. Deswegen sind wir heute trotz der wirtschaftlichen Schwierigkeiten besonders bestrebt, planmäßig die Lücken unserer musikalischen Landkarte auszufüllen. Auch die Sammlungsmethode ist heute besser geworden, aber zur Entwicklung dieser Methode brauchte es eben viele Jahre praktischer und theoretischer Arbeit. Wenn nicht noch mehr erreicht worden ist, so liegt das an der unbeschreiblichen Knappheit der Geldmittel. (Das Berliner Archiv, das größte der Welt, ist noch nicht einmal in der Lage, einen eigenen Assistenten zu bezahlen!) Gerade die wichtige Frage der Geldmittel wird aber in den Organisations- und Reformplänen, die den Phonogramm-Archiven immer wieder unterbreitet werden, gewöhnlich übergangen.

Wie steht es nun mit dem Plattenaustausch? Seine Dringlichkeit wird gewöhnlich überschätzt. Die meisten Phonogramm-Archive haben heute noch so viel unbearbeitetes Material liegen, daß sie mit der Aufarbeitung der eigenen Sammlungen für Jahre vollauf beschäftigt sind. Braucht man aber zum Vergleich oder zur Ergänzung fremdes Material, so kann man sich immer mit dem jeweiligen Institut in Verbindung setzen, und ich wüßte keinen Fall, in dem mir eine derartige Bitte verweigert wurde. Ein systematischer Austausch aber stößt praktisch auf große Schwierigkeiten. Fast jedes Institut benutzt andere Verfahren und anderes Material. Ferner ist die Qualität der Aufnahmen sehr verschieden und die Institute sind sich selbst in der Beurteilung der Qualität keineswegs einig, weil je nach den besonderen Aufgaben, die sie verfolgen, von verschiedenen Gesichtspunkten geurteilt wird. Was geschieht nun, wenn das Institut X dem Institut Y eine klanglich schöne und inhaltlich schlechte Platte als Gegenwert für eine klanglich unbrauchbare, aber inhaltlich sehr wertvolle Edison-Walze schickt? Es gibt jedesmal, besonders dann, wenn es sich um einen Austausch in größeren Mengen handelt, eine große Enttäuschung auf beiden Seiten. Bessere Erfolge als durch eine Organisation werden durch persönliche Vereinbarungen zu erzielen sein.

Was die Katalogisierung angeht, so hat sich aus der Praxis allmählich ein Verfahren herausgebildet, das sich mit fortschreitender Kriterienerkenntnis zunehmend ergänzt und verfeinert. Im Berliner Phonogramm-Archiv führen wir ein Tagebuch, das (aus gewichtigen Gründen) nach Sammlern geführt wird (und soweit es praktisch durchführbar ist) neben der Darstellung der äußeren Umstände eine Beschreibung jeder einzelnen Walze enthält. Ein systematisches Verzeichnis verweist auf die jeweilige Tagebuchnummer. Als systematische Stichworte sind üblich: geographische Einteilung, anthropologische Zuordnung, Wirtschaftsform, Gelegenheit bzw. Gattung, Melodietyp, musikalische Form. Vokale und instrumentale bzw. gemischte Sätze werden in solistische oder mehrstimmige Sätze mit den jeweilig besonderen Merkmalen untergeteilt. Weiter sind die Sänger und die Instrumente und die damit verbundenen Einzelkriterien aufgeführt. Aufnahmen, die veröffentlicht oder besonders aufschlußreich sind, werden ebenfalls gekennzeichnet. Besondere Aufmerksamkeit wird dem Ausbau von Verbreitungskarten geschenkt. Die Durchführung dieses Katalogschemas stößt aber auf große Schwierigkeiten, die leider in allen jenen Verbesserungsplänen

unberücksichtigt bleiben. Zunächst fehlen uns geeignete wissenschaftliche Hilfskräfte, um diese seit langen Jahren angehäufte Arbeit neben den laufenden Geschäften und wissenschaftlichen Arbeiten zu bewältigen. Dann sind viele Aufnahmeprotokolle, die während der Feldarbeit gemacht wurden, uneinheitlich und unvollständig, nicht nur weil der Feldkatalog sehr schwer genau zu führen ist, sondern weil auch viele Sammler nicht dafür zu gewinnen sind, methodisch zu sammeln bzw. weil anfangs überhaupt jede Methode fehlte. Wo der Sammler nicht genügend Sprachkenntnis hatte, sind überhaupt keine Texte vorhanden und oft auch nur notdürftige allgemeine Inhaltsangaben. Ferner weiß jeder, der einmal Texte gesammelt hat, daß es fast unmöglich ist, sich nachträglich die eben gesungenen Texte wirklich wörtlich hersagen zu lassen[1]. Viele Nachprüfungen oder ergänzende Feststellungen sind aber oft auch am Material selbst nicht möglich, weil kein Geld vorhanden ist, um das ungalvanisierte Original diesem Zwecke nutzbar zu machen, oder weil sich der Tatbestand am akustischen Bild nicht erhellen läßt.

Daraus ergibt sich, daß die ersten und dringendsten Aufgaben heute in der Bearbeitung des vorhandenen Materials liegen. Hingegen scheint mir, als sei die Organisationsfrage heute noch verfrüht. Ich will keineswegs den Wert einer Organisation überhaupt bestreiten, sondern nur vor der Überschätzung ihrer Ergebnisse und dem Glauben an ihre gegenwärtige vordringliche Notwendigkeit warnen, dafür aber auf den viel größeren Wert persönlicher Fühlungnahme und auf die tatsächlich bestehende Verbindung zwischen den Vertretern der vergleichenden Musikwissenschaft hinweisen. Ist erst unser Kreis größer geworden, so wird aus den tatsächlichen Bedürfnissen schon eine Organisation entstehen, die sinnvoll und fördernd sein wird. Kommt eine Organisation aber zu früh und fordert sie, ohne Berücksichtigung der tatsächlichen Lage (und der Abneigung gegen jede organisatorische Eingliederung, die manchen ausländischen Instituten zweifellos eigen ist) Dinge, die praktisch kaum durchführbar sind oder für die kaum ein größeres Bedürfnis vorhanden ist, so wird sie leicht zu einem zeitraubenden Selbstzweck, zur leeren Schablone, zu einer Last, die alsbald abgeschüttelt oder schon von vornherein beiseite gelassen wird. Wie oft wurde eine Sektion für vergleichende Musikwissenschaft mit hochtrabenden Programmen gegründet? Was wurde aber bisher an tatsächlichem Gedankenaustausch und positiver Arbeit geleistet? Nichts. Warum? Weil zwar auf dem Papier viel organisiert wird, aber wirkliche greifbare Arbeitsergebnisse fehlen. Es ist also vor allem notwendig, daß wir ernste Materialbearbeiter gewinnen, daß man uns die Mittel gibt, unsere Archive von innen her aufzubauen, in letzter Stunde hereinzuholen, was noch zu sammeln ist und die in den Schränken vermodernden Schätze retten zu können. Im Berliner Archiv liegen an achttausend Walzen, mühsam gesammelt und mühsam bezahlt, die — aus Geldmangel unmatriziert — in Kürze unrettbar verloren sind! Des weiteren wäre es an der Zeit, mit einem Gedanken, den Schünemann seit ungezählten Jahren vertritt, endlich Ernst zu machen, nämlich durch ein Gesetz den Schallplattenhandel zur Ablieferung je einer Musterplatte an das Staatliche Archiv zu verpflichten.

Marius Schneider

Schlußwort zur „Katalogisierung der Phonogramm-Archive“

Das lebhafte und recht verschiedene Echo, das meine Ausführungen *zur Katalogisierung der Phonogramm-Archive* gefunden haben, beweist deutlich, wie brennend und zeitgemäß diese Frage geworden ist. Herr Dr. Bose benutzt die Gelegenheit, um einen Einblick in seine Arbeit im Institut zu geben, wofür unsere Leser dankbar sein werden. Sie können nun selbst entscheiden, wie die „europäische Volksmusik“, die hier „im wesentlichen“ getrieben wird, mit den genannten Arbeiten

[1] Allerdings kommt es leider auch vor, daß dem Institut, dessen Mittel zu Aufnahmen benutzt wurden, nach getaner Arbeit nicht einmal die dazugehörigen Kataloge gegeben werden. Eine Sammlung ohne Protokoll ist aber vollkommen wertlos. Dies gilt nun auch von den Aufnahmen, die die Staatliche Phonographische Kommission in den Kriegsgefangenenlagern machte. Und während in den Ausführungen Schünemanns zu lesen ist, daß „alle näheren Angaben“ über diese Aufnahmen im Phonogramm-Archiv liegen, befinden sich die von Stumpf, Lachmann (und anderen Herren) gemeinsam mit Schünemann in staatlichem Auftrag verfaßten Protokolle bis zum heutigen Tage tatsächlich in Händen Schünemanns. Sie sind vergeblich zu wiederholten Malen eingefordert worden.

über die „Eingeborenenmusik Afrikas" und das „Klangideal . . . der Naturvölker", über die „Musiktheorie des Orients" und die Klangfragen der „orientalischen Kulturvölker" zusammenhängt und wo und wie sich die Aufgabengebiete beider Institute ergänzen oder kreuzen. Über die Aufnahme der Schallplatten kann ich nur mitteilen, was ich bereits angedeutet hatte, daß sämtliche Aufnahmen musikalischer Natur unter meiner Assistenz gemacht wurden. Der Gang war der: Hatte ich eine Reihe von Aufnahmen gemacht, so wählte ich ein bis zwei zur Schallplattenaufnahme aus. Umgekehrt kamen die Sprachwissenschaftler zu mir, wenn sie einen Sänger gefunden hatten, und ich veranlaßte die Proben und Aufnahmen. Alle Schallplatten, die ich noch heute sämtlich auswendig wiedergeben kann, wurden von mir musikalisch vorbereitet und „aufnahmebereit" gemacht. Ich erwähne dies nur, um etwaige falsche Verantwortlichkeiten auszuschalten.

Beide Herren sprechen von einem geheimnisvollen „Katalog", den offenbar noch niemand gesehen hat. Ich kenne ihn leider auch nicht und fürchte, daß er überhaupt nicht existiert. Von der Leitung der Aufnahmen war ausdrücklich festgelegt, daß von Sprachaufnahmen, Textsammlung u. dgl. abgesehen werden sollte, denn einmal sei das ein Gebiet, in dem die Musiker nicht recht Bescheid wüßten und zum anderen sei für diese Dinge keine Zeit, auch hätten die Mitglieder der „großen Kommission", zu denen ich natürlich nicht gehörte, keine Zeit dafür übrig. Trotzdem versuchte ich, auf meine eigene Art und Verantwortung Notierungen, phonetische Umschreibungen, Texte, und mit Hilfe von Dolmetschern auch Übertragungen, Erklärungen, Beschreibungen zu erhalten. Daß diese, ich darf heute sagen, unter den schwersten Entbehrungen und größten Schwierigkeiten zusammengetragenen eigenen Materialien sich in meinem „Besitz" befinden, ist eine, wie mir scheint, nicht so unnatürliche Sache. Ebenso selbstverständlich ist, daß die Protokolle der Herren Stumpf und Lachmann, von denen Herr Dr. Schneider spricht, wohl am besten dort zu erfragen wären. Meine Ausarbeitungen, die ich hoffentlich später einmal in einer größeren Arbeit niederlegen kann, standen und stehen jedem Wissenschaftler offen, und ich freue mich, daß sie schon vielen Kollegen Nutzen gebracht haben. In diesem Sinne hatte ich in meinem kleinen Aufsatz auch darauf hingewiesen, daß Herr Dr. Bose bei dem Aufnehmer seiner Schallplatten vielleicht noch manche Aufklärung erhalten hätte. Da aber Archiv und Institut — beide zu einem Teil — die Aufnahmen aus den Kriegsgefangenenlagern verwalten, so war und ist es mir allerdings nicht verständlich, daß man bei der Katalogisierung des kleineren Teils den anderen, größeren, überhaupt nicht erwähnt.

Aber wichtiger als diese „autobiographischen Beiträge" und alle „Anmerkungen" bleibt die Frage nach der Katalogisierung der Phonogramm-Archive, über die die Meinungen, wie man sieht, noch weit auseinandergehen, und die Schaffung einer „Phonothek". Ich glaube und hoffe, daß das *Staatliche Institut für deutsche Musikforschung* einmal Mittel und Wege finden wird, um auch die jüngste Disziplin der Musikwissenschaft ihrer Eigenart gemäß organisch und — einheitlich zu erfassen.

Georg Schünemann

Die Phonogramm-Archive in Bukarest und Zagreb

Im Zusammenhang mit der Frage, nach welchen Gesichtspunkten Phonogramm-Archive katalogisiert werden sollen[1], stehen zwei Publikationen, die gleichsam Arbeitsbericht und Organisationsaufbau miteinander verbinden: die Broschüre von G. Breazul, *Archiva Fonogramică a Ministerului Instructiei Cultelor şi artelor* (Das Phonogramm-Archiv im Ministerium für Erziehung, Kultur und Kunst)[2] und die Schrift von B. Širola und M. Gavazzi, Musikološki Rad Etnografskog Muzeja u Zagrebu (Die Abteilung für Volksmusik im Ethnographischen Museum in Zagreb)[3]. Beide gehen von der gleichen Grundeinstellung aus, sie wollen an nationalem Lied- und Musiziergut er-

---

[1] Vgl. AMF I 2, S. 252.

[2] Extras din Revista „Boabe de Grău", Nr. 8, August 1932 (rumänisch). Bei der Übersetzung unterstützte mich freundlicherweise Herr Prof. Joan Delu aus Hermannstadt.

[3] Zagreb 1931 (südslavisch). Bei der Übertragung half mir Herr Dr. H. Wünsch. Auch ihm bin ich für seine freundliche Hilfe zu Dank verpflichtet.

halten und bergen, was sich noch im Lande aufspüren läßt, bevor die alles gleichmachende Grammophoninflation vom Westen und Amerika her auch diese Reste völkischer Eigenart gefährdet oder zerstört.

Breazul beginnt mit einer interessanten Studie über die ersten Sammlungen rumänischer Volkslieder, die nach dem Dichter Alecsandri von Anton Pann (*Spitalul amorului sau Cântâtorul dorolui* = Schmerzen der Liebe oder Gesänge der Sehnsucht, 1852) aufgenommen wurden. Dieser brachte zuerst Melodien, und zwar, wie man an der faksimilierten Seite sieht, in neugriechischer Tonschrift. In den folgenden Jahrzehnten, die nicht nur in Rumänien durch eine falsch verstandene Volksliedkunde charakterisiert sind, versuchten einige Komponisten, verschiedene Volksliedstückchen zu einer Komposition zusammenzusetzen oder gar eigene Arbeiten als Volkssätze auszugeben. Es erschienen auch Sammlungen für Klavier, von denen wieder typische Titelblätter mitgeteilt werden, z. B. „Romänische Melodien" zum ersten Male in deren ursprünglichen Form und wirklichem Charakter, so wie dieselben von den Lautari vorgetragen werden, niedergeschrieben für das Pianoforte von Alexander Berdescu oder „Klänge aus der Walachei", Volksgesänge der Romanen, gesammelt und für das Pianoforte gesetzt von Johann Andreas Wachmann, Professor der Musik und Direktor des Nationaltheaters in Bukarest. Alle diese gut gemeinten Versuche werden von Gavriil Muzicescu, dem berühmtesten Chorerzieher Rumäniens in den Schatten gestellt. Seine 1889 erschienene Ausgabe von 12 Melodii Nationale ist die erste wirklich bedeutende nationale Sammlung, die durch Muzicescus Eintreten in Chören und Konzerten noch an Bedeutung und Wirkung gewinnt.

Durch die Erfindung des Phonographen und die ersten musikwissenschaftlichen Arbeiten auf Grund phonographischer Aufnahmen ändert sich das folkloristische Studium auch in Rumänien. Im Gegensatz zu anderen Ländern werden aber diese Arbeiten erst allmählich aufgenommen. Nach Tiberiu Brediceanu kommt Bela Bartok, der in elf Dörfern im Jahre 1913 nicht weniger als 3500 Gesänge und Instrumentalmelodien sammelte und einen Teil davon in dem vorbildlich herausgegebenen Buch „Volksmusik der Rumänen von Maramureş" (Sammelbd. f. vergl. Mw. 1923) veröffentlichte. Seitdem hat G. Breazul die Arbeit systematisch weitergeführt. Seine Aufrufe zur Mitarbeit führten zu ministeriellen Verhandlungen und am 15. März 1927 zur Einsetzung einer Kommission, die aus den Mitgliedern Brediceanu, Kiriac und Breazul bestand. Die eigentliche Tätigkeit beginnt dann am 1. Januar 1928 mit dem Aufstellen eines Arbeitsplanes: es werden Formulare aufgesetzt, die die wichtigsten folkloristischen Fragen und Aufgaben umreißen und an die verschiedenen Konservatorien, Seminare, Schulen, Zeitungen usw. versandt werden. Das ganze Land wird auf die neuen Ziele hingewiesen, bis in das kleinste Dorf gehen diese Schreiben, die über Zweck, Arbeit und Ziel der Aufgaben eingehend unterrichten. Durch diese methodische Sammelarbeit sind bisher zusammengekommen:

Von

1. G. Breazul:		
Provinz Bukowina	158	Weisen
Provinz Oltenia	190	„
Provinz Muntenia	126	(Weihnachtslieder)
Aus verschiedenen Orten	53	Weisen
Provinz Bessarabien	101	„
2. Mihail Vulpescu (Muntenia)	322	„
3. Alexandru Zirra (Bukowina)	163	„
4. Gh. Creţoin (Oltenia)	111	„
5. Gavriil Galinescu (Moldova)	224	„
6. Traian Vulpescu (Muntenia)	67	„
7. Gh. Fira (Moldova)	91	„
8. Emil Riegler (Bessarabien)	150	„
9. Anastasia Dicescu (Bessarabien)	18	„
10. Aurel Borşianu (Siebenbürgen)	103	„
11. Sammlung Brediceanu	500	„
	2377	Weisen

Zu diesen Phonogrammen muß man noch 1931 Melodien, die zum Teil nach dem Gehör, nach der Geige usw. notiert wurden, hinzunehmen. Im ganzen steigt die Zahl mit allen Ergänzungen bis 1932 auf 7000!

Sehr aufschlußreich und wertvoll ist ein Unternehmen, das vom Seminar für Soziologie begonnen wurde. Einzelne Dörfer werden systematisch nach den verschiedensten Aufgabengebieten in Einzelmonographien erforscht. Die musikalischen Studien übernimmt bei einer Reihe von Reisen u. a. G. Breazul, der für eine grundlegende Bestandsaufnahme aller musikalisch wichtigen Dokumente sorgt, mag es sich um Lieder, Instrumente, Tanz oder Musikgebrauch handeln.

Verschiedene Beilagen geben über die Arbeitsweise des Phonogramm-Archivs Aufschluß: es werden die Aufnahmeprotokolle, die Beschriftung der Aufnahmerollen, die Archivzettel und auch Übertragungen mit Noten und Text mitgeteilt. Auf Grund dieser sorgsam angelegten Niederschriften werden geführt: 1. ein alphabetischer Katalog, 2. ein Katalog der Sammler, 3. ein systematischer Katalog nach Gattungen (Tänze, Weihnachtslieder, Hochzeitslieder, Klagegesänge usw.), 4. ein Katalog der Musikinstrumente.

Breazul belebt seinen Bericht durch eine große Zahl von Faksimilien, Bildern des Archivs und Darstellungen von Musikinstrumenten und Musikaufnahmen. Da sieht man die berühmten *Lautari* mit Zambal (Hackbrett), Geigen und Laute, wie sie gerade in den Trichter des Phonographen hineinspielen, die Querpfeife und die große fünflöcherige Blockflöte (*caval*), die sechslöcherige *fluer*, die Sackpfeife (*Cimpoi*) und die großen Alphörner (*Bucium* oder Tulnic). Diese Alphornbläser sind geschickte Musiker, die sich durch Rufe (Signale) verständigen und als rechte Volksmusiker überall beliebt sind. In Gaina, wo der Mädchenmarkt einmal im Jahre abgehalten wird, kommen sie zusamsammen und blasen ihre besten und schönsten Rufe in gegenseitigem Wettstreit. Erstaunlich, wie sie diese gewaltigen, über 2—3 m langen Hörner mit beiden Händen dicht am Mund festhalten und trotzdem noch die nötige Kraft entwickeln, um 8 und mehr Töne zu erzeugen. Neben hübschen Tanzszenen, bei denen Flöten, Dudelsack und Lautari mitwirken, werden eine 22reihige Panpfeife, 2 *Cituren* (Griffbrettzithern in der Art des Scheitholt) und eine Reihe von Volks- und Kinderinstrumenten (Schnarren, Klappern, Brummtöpfe, Tierpfeifen u. a.) abgebildet. Die gesamte Instrumentensammlung und Organisation der Volksliedarbeit ist G. Breazul zu verdanken, dem eigentlichen Führer und Leiter der Arbeit.

Die gleiche systematische Sammelarbeit, die von Breazul in Rumänien vorbildlich durchgeführt wird, ist auch in Zagreb für die südslavische Volksmusik begonnen worden. Hier wurde 1921 die „Abteilung für Volksmusik im Ethnographischen Museum" gegründet, die gleichfalls musikalische Volks- und Landeskunde im Sinne und mit den Methoden der vergleichenden Musikwissenschaft durchführt. Studienreisen wurden von B. Širola und M. Gavazzi von 1920 an unternommen nach Südserbien und Mazedonien, nach Markuševec (bei Zagreb), Medumurje, Murinsel, Draganiči, Borčec, Insel Krk, Insel Korčula, Krapinske Toplice, Insel Rab, Novi Vinodolski, Podravina und Insel Pag. Aus dieser Aufzählung ergibt sich ein ungefährer Überblick über das gesammelte Material, das durch gelegentliche Aufnahmen in Zagreb noch wesentlich bereichert wurde.

Auch bei diesen Reisen wurden alte Volksbräuche und -weisen besonders berücksichtigt, also Klagelieder, Erntelieder, Hochzeitstücke, Weihnachts- und St. Georgs-Lieder u. a. Epische Gesänge mit Gusle-Begleitung, Tanzlieder und Stücke für Dudelsack, wie sie auch in der Berliner Sammlung (Kriegsgefangenen-Aufnahmen) zu finden sind, ergänzen und bereichern die Sammlungen. Nach Širolas Bericht sind die altkirchenslavischen Aufnahmen von den Inseln Krk, Rab und Pag wichtig für das Studium der südslavischen Volksmusik. Im ganzen überwiegen bei den Aufnahmen die lyrischen Gesänge und Balladen, von denen viele auf ein hohes Alter zurückblicken können.

Neben den allgemeinen Grundsätzen, die bei der Aufnahme dieser Volksmusik einzuhalten sind, erörtert Širola die verschiedenen Methoden der Aufzeichnung, wobei auch er die phonographische als die beste bezeichnet, und gibt eine Übersicht über die Aufnahmen. Seine Aufstellung „enthält ein Verzeichnis (1) aller phonographischen Aufnahmen mit der genauen Angabe des Inhalts, der Sänger bzw. der Instrumentalisten, des Aufnahmeorts und des Phonographisten. In zwei weiteren Verzeichnissen sind die Aufnahmen nach ihrem Gehalte (2), dann nach den musikethnographischen Gebieten (3a), zuletzt nach den Aufnahmeorten (3b) geordnet." Also auch hier wird der Versuch unternommen, das Material nach verschiedenen Gesichtspunkten gebrauchsfähig zu machen. Neben

dem alphabetischen Verzeichnis wird wie in Bukarest die Systematik (Gattungen der Stücke) und die ethnographische Einteilung berücksichtigt. Sobald alle Stücke aufgezeichnet sind, wird sich die musikalische Einordnung nach Motivgruppen, Form und Melodietypen von selbst ergeben.

Aus der sogenannten Kuhačschen Sammlung, die 59 Instrumente umfaßte, entstand durch sorgsames Einkaufen und Übernehmen eine Sammlung von etwa 250 Stücken, die sämtlich nach Gattungen geordnet sind. Überall ist die Herkunft der Instrumente angegeben. Dieser Teil des Katalogs ist besonders wichtig und interessant, denn die Instrumente werden nicht nur beschrieben, sondern sogar in hervorragenden schematischen Zeichnungen mit genauen Messungen (Maßstab!) dargestellt. Man findet bei den Saiteninstrumenten die seltenen zweisaitigen *Guslen* und Kinderguslen, die *Lirica* mit drei Saiten (über die M. Gavazzi gearbeitet hat), unter den Blasinstrumenten Panpfeifen, Hirtenflöten, die Doppelflöte (Dvojnice und Dipla), Sackpfeifen (Gajde), Schalmeien (Sopila) und die verschiedensten Schlaginstrumente. Das Museum gibt in jeder Hinsicht den besten Einblick in das Instrumentarium südslavischer Volksmusik.

Im letzten Abschnitt werden alte Volkslieder, Weihnachtslieder, Faschings- und St. Georgs-Lieder usw. mitgeteilt, und zwar werden den Melodien und ihren Texten die Beschreibung der Volksbräuche und die dazu gehörigen Bilder beigegeben. Auch Analysen über die Melodien sind zur Ergänzung angefügt. Es ergibt sich ganz allgemein, daß die Melodien zum Teil auf dem Trichord, Tetra- und Pentachord beruhen. Den Umfang einer Septime oder Oktave erreichen nur zwei Stücke. Die Tonreihen lassen den Raum der kleinen Terz durch Ganz- und Halbton ausfüllen, bringen dabei auch gelegentlich die Untersekunde (*gis'* und *g'* nach *a' h' c''*) als Schlußton, sie bewegen sich durch den großen Terzraum (*g'-a'-h'*) oder laufen zur Quarte (*a'-h'-c''-d''*) und Quinte, Sexte hinauf (*g' a' h' c'' d'' e''*). Als älteste Tonreihe bezeichnet Širola die istrische mit vertiefter Quinte (*a'-h'-c''-d''-es''*). Sonst begegnen dorische und phrygische Reihen, auch Moll- und Dur-Tonleitern. Es ergeben sich aus diesen Reihen Kennzeichen, die auf Alter und Herkunft der Melodien schließen lassen. Zu einer bindenden Auf- und Einteilung reicht das veröffentlichte Material meines Erachtens noch nicht aus. Rhythmisch herrscht der $^2/_4$-Takt vor, doch begegnen auch $^5/_8$ neben $^3/_8$ und $^4/_8$ und ähnlichen Gruppierungen. Viele Melodien klingen unseren Ohren recht bekannt, z. B. „diko, rode" oder „Oj poklade", die deutschen Kinderliedern ähneln, auch das geistliche Lied „Pofaleni Jezus" steht mit seinem Halb- und Ganzschluß und der Dreiklangsmotivik deutschen Choralweisen nahe. Am eigenartigsten wirken die Lieder im Terz- und Quartenraum, z. B. gleich das erste mit seinem Wechsel zwischen $^5/_8$ und $^3/_8$ und seinem Schluß auf dem unteren Halbton (*a' gis' a' gis'*) oder das Lied „Novoga leta", das auf dem *a* als *tonus currens* sich bewegt, zum *c* hinaufsteigt, wobei das *b* nur als unwesentlicher Durchgang erscheint, und auf *g* schließt. Man sieht deutlich die Herkunft aus der Fünftonreihe. Im ganzen gibt die Arbeit von Širola und Gavazzi eine ausgezeichnete Einführung in Wesen und Art der Sammlungen im Ethnographischen Museum in Zagreb. Die Instrumentenbilder mit ihren Zeichnungen und Maßstäben sind für die Instrumentenkunde von höchstem Wert und auch die Phonogramme mit ihren Übertragungen und Einordnungen zeigen, daß die Archivarbeit ausgezeichnet organisiert ist. Eine Reihe von Veröffentlichungen aus der Feder von Vladimir Tkalčič, Ludvik Kuba, M. Gavazzi und B. Širola, die sämtlich in Zagreb in den Jahren 1922—1930 erschienen sind, zeugen von der wissenschaftlichen Durchdringung des vielseitigen, aber noch kaum erschöpften Materials. Es wird nötig sein, auch hier, wie in Rumänien, mit systematischen Forschungsreisen durch die einzelnen Ortschaften zu beginnen, um womöglich eine musikalische Topographie unter Einbeziehung aller Hilfsquellen zu erreichen.

Beschreibungen und Einführungen, wie sie in den genannten Broschüren aus Bukarest und Zagreb vorliegen, sind für die gesamte Musikwissenschaft von größtem Wert. Nicht nur die vergleichende Musikbetrachtung erhält neue Aufgaben und Ziele, sondern auch die musikalische Volks- und Rassenkunde, die Instrumentenkunde und Ethnologie werden außerordentlich bereichert. Zu wünschen wäre nur, daß nun auch die Materialien selbst, vor allem die Phonogramme, ausgetauscht würden, damit wirklich einmal an einer Stelle eine Gesamtübersicht über die Musik der Völker in ihren Hauptrichtungen und -strömen erreicht werden könnte.

Georg Schünemann

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Wintersemester 1936/37

Abkürzungen: S Seminar, Pros Proseminar, CM Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Basel. Prof. Dr. J. Handschin: Franz Liszt (1) — Hymnus, Tropus, Sequenz, Conductus, Motette, Cantio und liturg. Drama (die sangbare lateinische Poesie des Mittelalters) (1) — Pros: Bachs „Kunst der Fuge" und die Frage ihrer „Wiederbelebung" (2 14tägig) — S: Lektüre und Besprechung älterer Musiktheoretiker (2 14tägig) — CM (2 14tägig).

Prof. Dr. W. Merian: Geschichte der älteren Klaviermusik (1) — Orgeltabulaturen mit Übungen im Übertragen (1).

Berlin. Universität. Prof. Dr. A. Schering: Musikgeschichte des Mittelalters, mit Lichtbildern I (3) — Hauptwerke der komischen Oper (1) — Pros (2) — S (2) — CM instr. (mit Dr. Osthoff) (2), voc. (durch Dr. Adrio) (2).

Prof. Dr. G. Schünemann: Franz Liszt und Richard Wagner (2) — Übungen über Richard Wagners Schriften (2).

Prof. Dr. G. Frotscher: Geschichte der Orgelmusik und des Orgelbaues (2) — Die Choralbearbeitung (vokal und instrumental) des 17. und 18. Jh. (2) — Gegenwartsaufgaben und -probleme der Musik (2).

Doz. Dr. H. Osthoff: Musikgeschichte des 18. Jh. (2) — Übungen zur musikgeschichtlichen Quellenkunde (2) — Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt II (1).

Prof. Dr. E. Schumann: Akustik und Tonpsychologie I (1) — Forschungsarbeiten (Systematische Musikwissenschaft, Tonfilm, Radiophonie).

Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Kreichgauer: Einführung in die musikalische Akustik III (1).

Institut für Kirchenmusik. Lehrbeauftr. Prof. J. Biehle: Musikalische Liturgik II (Choralgesang) — Orgelbau und der Einbau der Orgel im Kirchenraum, nur für Theologen — Kirchenbau nach liturgisch-konfessioneller Zweckmäßigkeit — Übungen zur Musikalischen Liturgik II — Orgelspiel für Anfänger — Kolloquium.

Bern. Prof. Dr. E. Kurth: Geschichte der Symphonie (2) — Pros: Darstellungsprobleme bei historischer Musik (2) — S: Die Satztechnik in den Anfängen der Kantatenkunst (2) — Harmonielehre für Anfänger (2) — CM: Besprechung und Ausführung älterer Chor- und Instrumentalmusik (2).

Privatdozent Dr. M. Zulauf: Der Kanon in der Musikgeschichte als Form und Symbol (1) — Übungen zur Notationskunde (Mensuralnotation) (1).

Privatdozentin Dr. L. Balmer: Übungen zur Harmonielehre von Prof. Kurth (1) — Heinrich Schütz (einführende Studien) (1).

Prof. (der evang.-theol. Fakultät) E. Graf: Einführung in die Geschichte des protestantischen Kirchenliedes II (Melodien) (1).

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Werden und Wesen des gregorianischen Chorals (1) — Mozarts dramatische Hauptwerke (2) — S (2) — Praktische Orgelübungen (4).

Doz. Dr. L. Schrade: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (Pros) (2) — Die Musik des griechischen Altertums (2) — Übungen zur musikalischen Landschaftskunde (2).

Doz. Dr. J. Schmidt-Görg: Grundfragen der musikalischen Akustik (1) — Theorie und Geschichte der abendländischen Tonsysteme (1) — Praktische Harmonielehre (2).

Beauftr. Doz. W. Maler: Anfangsgründe des linearen Satzes (2) — Harmonieübung in der Dur-moll-Tonalität (2).

Lektor A. Bauer: Praktische Harmonielehre (auch für Anfänger) (2) — J. S. Bachs „Musikalisches Opfer" (Analysen und Instrumentalvorführungen) (2) — C. M. v. Webers Klavier- und

Kammermusik (mit musikalischen Beispielen) (2) — Instrumentationsübungen (auch für Anfänger) (2).

Breslau. Universität. Prof. Dr. A. Schmitz: Wagner, Brahms, Bruckner (2) — Übungen zum musikalischen Schrifttum der deutschen Romantik (2) — Ober-S: Vortragsarbeiten der Mitglieder (2) — S mit Prof. Frey, Meißner, Merker, Neubert: Die geistigen Strömungen in der bildenden Kunst, Dichtung und Musik der zweiten Hälfte des 18. Jh. (2).

Prof. Dr. E. Kirsch: Charakteristische Formen der Musikerziehung von der Antike bis zur Gegenwart (1) — Übungen zur Übertragung älterer schlesischer Musik (2) — Pros: Übungen zur historischen Entwicklung der musikalischen Satzlehre (2).

Akad. Institut für Kirchenmusik. Prof. Dr. J. Steinbeck: Historische und praktische Einführung in die Musik des evangelischen Gottesdienstes (1).

Prof. Dr. E. Kirsch: Praktische Harmonielehre (2).

Domkapellmeister Dr. P. Blaschke: Palestrinas Kontrapunkt I (2) — Palestrina, sein Leben und Werk (1).

Kantor und Oberorganist G. Richter: Praktische Orgelübungen für Theologen und Philologen.

Technische Hochschule. Doz. Dr. H. Matzke: Der Gang der deutschen Musik (mit Schallplatten) (1) — Orgelspiel und Orgeltheorie (1) — Harmonielehre I (1) — Technisch-musikwissenschaftliche Übungen (Schallplattenpraktikum) (1) — Stimmbildungskurs (1) — CM instr. (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. Fr. Noack: Geschichte der Klaviermusik (2) — Bachs Wohltemperiertes Klavier (1).

Dresden. Technische Hochschule. Prof. Dr. E. Schmitz: Erklärung ausgewählter Werke Rich. Wagners (1).

Doz. Dr. G. Pietzsch: Die Geschichte der Musik im 19. Jh. (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Das Musikwerk und seine Wiedergabe (2) — S: Übungen im Beurteilen von Musikwerken und deren Wiedergabe (2) — Vorübungen (mit dem Assistenten): Musiktheorie (2) — CM: Sing- und Spielgruppe (je 2).

Univ.-Musikdirektor G. Kempff: Geschichte des evangelischen Kirchenliedes von der Reformation bis heute (2) — Kirchenmusikgeschichte in den Zeugnissen der bildenden Kunst (1) — Liturgische Übungen: Lektüre von W. Löhes Agende, Übungen in den Meßgesängen der lutherischen Kirche (3) — Sprechkurs (Stimmbildung in Sprache und Gesang) für Anfänger, für Fortgeschrittene (je 2) — Unterricht im Orgel- und Cembalospiel für Anfänger, für Fortgeschrittene, Meisterklasse (je 1) — Studien in der Harmonielehre für Anfänger beim Assistenten, für Fortgeschrittene: Harmonisieren von Chorälen in den Kirchentonarten (je 2) — Akad. Chorverein: Einstudieren von Brahms Deutschem Requiem (2) — Akad. Orchester: Kammermusik von J. S. Bach (2).

Frankfurt (M.). Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Geschichte des deutschen Liedes I (bis 1600) (2) — Werden und Wesen der Musikinstrumente (mit Lichtbildern) (2) — Übungen zum deutschen Lied des Mittelalters (2) — Arbeitsgemeinschaft für Fortgeschrittene (2) — Deutsche Kammermusik von Haydn bis Reger (2 an 4 Abenden, mit dem Lenzewski-Quartett) — CM instr., voc. (je 2) — Studentenorchester (Leitung A. R. Mohr) (2).

Freiburg (Br.). Prof. Dr. W. Gurlitt: Musik und Musikanschauung des ausgehenden Mittelalters (2) — Die musikgeschichtliche Lage Deutschlands um 1900 (1) — S: Übungen für Anfänger (2), Einführung in die Quellen und Denkmäler der Musik des ausgehenden Mittelalters (2).

Lehrbeauftr. Doz. Dr. W. Ehmann: Instrumentenkunde I (2) — CM instr., voc. (je 2).

Lehrbeauftr. Br. Maerker: Formenkunde des gregorianischen Gesangs I (1).

Freiburg (Schweiz). Prof. Dr. K. G. Fellerer: Grundzüge der abendländischen Musikentwicklung (2) — S: a) Besprechung musiktheoretischer Fragen im Anschluß an H. Schole, Tonpsychologie und Musikästhetik, 1930; b) Neumenkunde (2) — Musikpädagogische Übungen (1) — Einführung in Theorie und Praxis des gregorianischen Chorals (1) — Schola gregoriana (1) — CM voc., instr. (je 2).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Geschichte der Instrumentalmusik vom Spätbarock bis zur Frühklassik (2) — S: Kammer- und Orchestermusik in Barock und Rokoko (2) — CM (Madrigalchor): Alte a-cappella-Musik (2).

Univ.-Musikdirektor Dr. St. Temesvary: Die Begriffe des Klassischen und Romantischen in

der Musik (1 alle 14 Tage) — Harmonielehre, Formenlehre, Gehörbildung für Anfänger und für Fortgeschrittene (je 1) — CM (Streichorchester) (2) — Akad. Gesangverein (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Zenck: Beethovens Jugend- und Meisterjahre (2) — Die deutsche Liedkunst des 15. und 16. Jh. (1) — S: Übungen zu Beethovens Klaviersonaten (2).

Akad. Musikdirektor Hogrebe: Fortlaufende Kurse in Harmonielehre: Harmonisieren und Generalbaßübungen, Kontrapunkt und Komposition, Gehörübungen.

Graz. Lektor Dr. V. v. Urbantschitsch: Strömungen und Probleme zeitgenössischer Musik an Hand praktischer Übungen (2) — Praktische Übungen im Partitur- und Generalbaßspiel (2) — Formanalysen ausgewählter Werke der Musikliteratur (2) — Akad. Orchester (2).

Greifswald. Prof. Dr. W. Vetter: Geschichte des deutschen begleiteten Sololiedes im 17. Jh. (2) — Deutsche Musik im Reformationszeitalter (1) — Musik und Musiker in Pommern (allgemeiner Überblick) (1) — Goethes Beziehungen zur Musik (1) — S: a) Übungen zur pommerschen Musik (unter Verwendung H. Engelscher Arbeiten) (1); b) Besprechung von Liedkompositionen des 17.—19. Jh. (1) — CM instr., voc. (je 2).

Direktor des Kirchenmusikalischen Seminars, Akad. Musikdirektor Prof. R. E. Zingel: Musiktheorie (für Fortgeschrittene) (1) — Übungen: Luthers musikalisches Wirken, Altargesang (1) — Chorübung (1) — Einführung in das Orgelspiel im Gottesdienst.

Halle (S.). Prof. Dr. M. Schneider: Formen und Stile in der Musik (2) — Pros (2) — S (2).

Doz. Dr. W. Serauky: Musikgeschichte im Zeitalter der Renaissance, Reformation und Gegenreformation (1) — Übungen zur Musik des 16. Jh. (2) — Kammermusikübungen: Gemeinsames Spielen älterer Kammermusikwerke (2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Allgemeine Musiklehre und Harmonielehre (für Anfänger) (2) — Harmonielehre (für Fortgeschrittene) (2) — Übungen im Choralsatz und in Generalbaßbearbeitung (2) — Kontrapunktische Übungen (2).

Hamburg. Prof. Dr. G. Anschütz: Arbeiten zur Psychologie des Tonfilms (5).

Prof. Dr. W. Heinitz: Der Musiker und sein Instrument (mit besonderer Berücksichtigung des Klaviers) (1) — Praktische Anleitung zum Sammeln und Ordnen volkskundlicher Musikobjekte Europas und Außereuropas (1) — Akustische Übungen zum Verständnis südostasiatischer Tonsysteme (für Fortgeschrittene) (1) — Vergleichende Betrachtung der Bewegungszuordnung in skandinavischer und finnischer Volksmusik (2) — Übungen zur Diskussion der Linienführung und Dynamik in deutschen Volksliedern und Chorälen (1) — Übungen zum Verständnis des musikalischen Sinns in der harmonischen Modulation (1) — Musikwissenschaftliches Praktikum (4).

Beauftr. Doz., Leiter des Universitäts-Musikinstituts Dr. H. J. Therstappen: Musikalische Satzlehre (2) — Musikalische Formenlehre (2) — Generalbaßspiel (1) — Studentenorchester (2) — Studentenchor (2); Kurse des Universitäts-Musikinstituts (im Auftrage des Leiters): Allgemeines Volkssingen (für Studenten und Studentinnen) (2) — Mannschaftssingen (nur für männliche Studierende (1) — Volksliedübung (für Singleiter in SA, SS, HJ, BDM) (1).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: Musikgeschichte im Umriß (1) — Einzelfragen zur Musik (1) — Goethes Verhältnis zur Musik (1) — Geschichte der Kammermusik I (1) — CM (2).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Die deutsche Musik seit Beethoven (3) — S: Übungen zur neueren deutschen Musikgeschichte (2), Übertragung und Besprechung von Phonogrammen (2) — CM instr. (gemeinsame Pflege alter und neuer Musik) (2) — Madrigalchor (2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Gegenwartsfragen und -aufgaben der Kirchenmusik (1) — Übungen zur Kunde des Orgelbaues und der Orgelbewegung (2) — Harmonielehre I (2) — Orgelspiel (1) — Choralsingen und Choralkunde (1) — Chor des Kirchenmusikalischen Institutes (2) — Studentenchor (auch mit Bach-Verein) (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer: Allgemeine Musikgeschichte I (4) — Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jh. I (4) — Musikgeschichtliche Übungen (2).

Lektor Dr. W. Senn: Harmonielehre (2).

Jena. Doz. Dr. W. Danckert: Geschichte der vorklassischen Klaviermusik (1) — Praktische Übungen: a) Thüringische Landschaftsdenkmale des 17. und 18. Jh. (1); b) Übungen zur Volksliedkunde und vergleichenden Musikwissenschaft (1); c) CM instr. (2).

Doz. Dr. O. zur Nedden: Die deutsche Musikgeschichte in ihren großen Persönlichkeiten (1) — S: Übungen über die Hauptformen und Stile der Musik (2).

Kiel. Prof. Dr. Fr. Blume: Allgemeine Musikgeschichte im Zeitalter der Renaissance (3) — Joseph Haydn (1) — Einführungskurs: Niederländische Musik des 15. Jh. (für Anfänger) (1) — S: Stilkritische Übungen zur Musik der Renaissance (2) — CM instr., voc. (mit Gudewill) (je 2).

Doz. Dr. B. Engelke: Die Symphonie nach Beethoven (1) — Paläographie (2).

Lektor Dr. K. Gudewill: Kontrapunktlehre nach Palestrina (2) — Übungen im partiturmäßigen Schlüsselspiel (1).

Köln. Prof. Dr. Th. Kroyer: Musikgeschichte des Mittelalters (4) — Pros: Referate und Kolloquium (2) — S: Stilkritik der a-cappella-Zeit (II) (2) — CM instr. (2).

Prof. Dr. E. Bücken: Die musikalische Romantik bis zu ihrer Krisis in H. Berlioz (2) — Ludwig van Beethoven (1) — Musikwissenschaftliche Übungen (2).

Doz. Dr. W. Kahl: Bilder aus der Musikgeschichte des Rheinlandes (1) — Übungen: Quellenschriften zur Aufführungspraxis älterer Musik (1).

Doz. Dr. W. Gerstenberg: Johannes Brahms (2) — Orgel und Orgelmusik (in Verbindung mit den Offenen Orgelabenden des CM) (1) — Pros: Übungen zur Vorlesung (2) — CM voc.: Burgundische Musik (2).

Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Harmonielehre und Generalbaßspiel (Gehörbildung) (1) — Formenlehre: Barock und Klassik (mit Schallplattenvorführungen) (1).

Lektor Prof. Dr. H. Unger: Klang- und Formenwelt der Musik (mit Schallplattenvorführungen) (1).

Königsberg (Pr.). Prof. Dr. H. Engel: Musik des Mittelalters (3) — Deutsches Lied von 1600 bis 1750 (1) — S: a) Arbeitsgemeinschaft Unter- und Oberstufe (je 1); b) Tabulaturen (1); c) Geschichte der Fuge (2) — CM voc., instr. (je 2) — Geschichte der Orgel und Orgelmusik (für Studenten der Theologie und der Kirchenmusik, Leitung: Dr. Kelletat) (1) — Orgelkurs (für Studenten der Theologie, Leitung: Dr. Kelletat) (1) — Liturgisches Seminar (für Studenten der Theologie und der Kirchenmusik, Leitung: Pfarrer Endemann) (1).

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Gesänge der Völker (1) — Mozart und Beethoven und ihre Zeit (3) — Pros: a) Vorkurs: Allgemeine Instrumentenkunde (durch Assistent Dr. Husmann) (2); b) Hauptkurs: Kanon und Quodlibet (Referate) (2) — S: Robert Schumann (2) — CM voc.: Deutsche Volkslieder des 16. Jh. (durch Dr. Husmann) (2), instr.: Musik des Biedermeier (2).

Lektor Prof. Dr. H. Grabner: Harmonielehre für Anfänger (1), für Fortgeschrittene (1) — Kontrapunkt für Anfänger (1), für Fortgeschrittene (1) — Aussetzen und Spielen von Generalbässen (1) — Partiturspielen (1).

Studienrat Kranz: Orgelunterricht für Theologen.

Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Entwicklungszüge der Instrumentalmusik (1) — Volkslied und Kunstlied (1) — Einführung in das Verständnis der Musik (1) — Akkordverbindung, Generalbaß, Modulation (mit Übungen) (1) — Der polyphone Stil (mit Übungen) (1) — S: Übungen zur Entwicklungsgeschichte der Instrumentalmusik (2) — CM instr. (2).

Doz. Dr. H. Birtner: Ludwig van Beethoven (2) — S: Übungen zur deutschen Musik des Mittelalters (2), Übungen zur Musikgeschichte im Zeitalter Beethovens (2) — CM voc.: Deutsche Chormusik des 15. und 16. Jh. (2).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: Musikgeschichte der Gotik und Renaissance (3) — Die Vokalformen des 17. Jh. (mit Übungen) (2) — S (2).

Prof. Dr. A. Lorenz: Der musikalische Aufbau von R. Wagners „Tristan" (mit Schallplatten) (2) — Kontrapunkt für Anfänger (1) — Harmonielehre für Anfänger (1) — Harmonielehre III (Chromatik und Enharmonik) mit Übungen in harmonischer Analyse (2).

Prof. Dr. O. Ursprung: Die Musik in der Zeit des Frühbarocks (2) — S: für Anfänger I (2).

Prof. Dr. G. Fr. Schmidt: Geschichte der Ouvertüre und der deutschen Orchestersuite bis zum Beginn der Klassik (2) — Webers nationale Sendung als Opern- und Liederkomponist (1) — Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene: Generalbaßbearbeitungen des 17. und 18. Jh. nach historischen und künstlerischen Grundsätzen (2).

Prof. Dr. K. Huber: Volksliedkunde (2).

Münster (W.). Doz. Dr. W. Korte: Die musikalische Romantik (2) — J. S. Bach (1) — Vor-S: Harmonielehre und Kontrapunkt I (2) — Haupt-S: Die Musikästhetik des 19. Jh. (2) — CM instr., voc. (je 2).

Prag. Deutsche Universität. Prof. Dr. G. Becking: Mozart I (bis zur „Entführung") (3) — Pros: Zur Symphonie des 18. Jh. (2) — S: Wissenschaftliche Arbeiten der Teilnehmer (2) — Vorkurs: Satzlehre (1) — CM (4).

Privatdozent Dr. P. Nettl: Geschichte der Oper in Prag (1).

Lektor Prof. Dr. Th. Veidl: Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2).

Rostock. Prof. Dr. E. Schenk: Musik des Reformationszeitalters (2) — Deutsche Musikerziehung und ihre Geschichte (1) — S: Musikästhetik des 18. Jh. (2) — Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2) — CM instr. et voc. (2).

Beauftr. Doz. für Kirchenmusik Dr. E. Mattiesen: Bachs Hohe Messe in *h*-moll (1) — Liturgische Altarsingübungen (1) — Orgelspielkursus (1).

Stuttgart. Technische Hochschule. Doz. Dr. M. A. Souchay: Kunstgesang — Gesangskunst (1).

Tübingen. Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. E. Fr. Schmid: Grundzüge der vergleichenden Musikwissenschaft (1) — Geschichte der abendländischen Musik I (Antike und Mittelalter) (2) — Pros: Übungen zur Einführung in die Musikwissenschaft (2) — S: Übungen zur allgemeinen Musikgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der schwäbischen Landschaft (2) — Akad. Orchester (2) — Akad. Chor (2) — Singkreis des Musikinstituts (2) — Mit dem Assistenten Dr. K. Fr. Leucht: Harmonielehre für Anfänger (2), für Fortgeschrittene (1) — Kontrapunkt I (1).

Wien. Prof. Dr. R. Lach: Abriß der Musikgeschichte III (3) — Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — Notationsgeschichtliche Übungen (mit Orel) (2) — Übungen in Bibliographie und Quellenkunde (mit Haas) (1).

Prof. Dr. A. Orel: Geschichte der kunstmäßigen Tanzmusik (1) — Die Musik der Hochgotik (2) — Formgeschichtliche Übungen an Bruckners Symphonien (2) — Notationsgeschichtliche Übungen (s. Lach).

Prof. Dr. R. Haas: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (2) — Übungen in Bibliographie und Quellenkunde (s. Lach).

Prof. Dr. E. Wellesz: Die Oper im 19. Jh. (1) — Die Musik der Ostkirche (mit Übungen) (2) — Übungen zur byzantinischen Kirchenmusik (für Fortgeschrittene) (2).

Privatdozent Dr. L. Nowak: Die Musik in den abendländischen Liturgien während des ersten Jahrtausends (2).

Lektor Dr. W. Tschoepe: Kurse zur Vorbereitung für die Aufnahmeprüfung in das musikwissenschaftliche S — Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2) — Formenlehre (1).

Lektor Dr. A. Hochstetter: Kurse zur Vorbereitung für die Aufnahmeprüfung in das musikwissenschaftliche S — Harmonielehre (2) — Formenlehre (1) — Kontrapunkt, strenger Satz (2) — Praktische Übungen in der Harmonielehre (1).

Lektor H. Daubrawa: Traditioneller Choral: a) Theorie und praktische Übungen aus dem Graduale Romanum; b) mehrstimmige Übungen in alten Schlüsseln und Begleitung des Chorals (1).

Lektor F. Moser: Stimmbildung für den Sologesang (2).

Lektor F. Pawlikowski: Stimmschulung mit besonderer Rücksichtnahme auf den Chorgesang (2).

Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul: Ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte des 17. Jh. (2) — Übungen (2) — CM (1).

Zürich. Prof. Dr. F. Gysi: Die nationalen Bedingungen und Stilformen der Oper, erläutert an ihren Hauptwerken (2) — Franz Schubert, Leben und Werke (2) — S: Praktische Übungen im Analysieren von Tonwerken (1).

Prof. Dr. A. E. Cherbuliez: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Geschichte der Kammermusik (1) — S: Übungen zur Notationskunde (für Anfänger) (1) — Analyse der Streichquartette Beethovens (1) — CM voc. et instr. (als Ergänzung zur Vorlesung über Kammermusik) ($1^1/_2$).

Mitteilungen

Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft

Bekanntmachung

Mit Schreiben vom 28. November 1936 hat der Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Herr Professor Dr. Arnold Schering-Berlin, dem unterzeichneten Generalsekretär mitgeteilt, daß er sich entschlossen hat, die Präsidentschaft niederzulegen. Die Erklärung des Herrn Präsidenten wird in der nächsten Mitgliederversammlung bekannt gegeben, zu der die Mitglieder nachstehend eingeladen werden.

Dr. Hellmuth v. Hase
Generalsekretär.

Einladung zur Mitgliederversammlung

Die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft werden hiermit zu einer

Mitgliederversammlung

eingeladen, die am Mittwoch, den 20. Januar 1937, 16 Uhr in Leipzig in den Räumen des Musikwissenschaftlichen Instituts, Täubchenweg 2, stattfinden wird.

Tagesordnung:

1. Erklärung des Präsidenten
2. Neuwahl eines Präsidenten
3. Arbeitsplan der Gesellschaft.

Anträge an die Mitgliederversammlung sind mindestens zwei Wochen vor der Versammlung dem Präsidenten bekanntzugeben.

Dr. Hellmuth v. Hase
Generalsekretär.

Abteilung zur Herausgabe älterer Musik

Die fällige Sitzung der Abteilung wurde am Sonnabend, den 4. Juli 1936, 16 Uhr im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig abgehalten. Im Auftrag des an der Teilnahme verhinderten Vorsitzenden Prof. Kroyer erstattete Prof. Schultz den Geschäftsbericht. Die Arbeiten der Abteilung sind durch die Veröffentlichung der zwei Bände ausgewählter Frottolen Petruccis (herausgegeben von † Rudolf Schwartz, nach dessen Tode überprüft von Theodor Kroyer) um ein wesentliches Stück gefördert worden. Zur Ehrung des Herausgebers, der wie † Friedrich Ludwig und † Peter Wagner den Abschluß seines Lebenswerkes im Rahmen der Abteilung vorgelegt hat, erhoben die Anwesenden sich von den Plätzen. Von den weiterhin geplanten Bänden wurden als besonders dringlich hervorgehoben: der musikalische Nachlaß der Troubadours (Gennrich), Machaut IV (Ludwig-Besseler), Ockeghem II (Plamenac), Willaert I (Zenck), Sammlung von Organa (Husmann); auch ist geplant, die Reihe der Buchveröffentlichungen demnächst fortzusetzen (Einleitungsband zu Andrea Gabrieli [Schultz]). Die Wichtigkeit der „Publikationen" für die Erforschung der älteren Musik im allgemeinen und die Abgrenzung ihrer Aufgaben gegenüber dem Gebiet der neuen Reichs- und Landschaftsdenkmale wurden ausführlich erörtert. — Den Kassenbericht legte im Auftrag des Schatzmeisters Geheimrat Volkmann Herr Prokurist Theodor Biebrich vor. Der Abschluß wurde geprüft und für richtig befunden. Dank den Unterstützungen durch die Universität Köln wird die Abteilung in der Lage sein, ihre Arbeiten fortzusetzen; auch das Forschungsinstitut für Musikwissenschaft in Leipzig, dessen Eingliederung in die Sächsische Akademie der Wissenschaften geplant ist, wird mit der Abteilung eng verbunden bleiben. Damit jedoch die Herausgabe der geplanten Bände möglichst beschleunigt werden kann, ergeht an die Fachgenossen und an die Freunde der Musikwissenschaft die dringende Bitte, durch Werbung und Beitritts-

erklärung der gemeinsamen Sache zu dienen. — Aus der Leitung der Abteilung schied auf eigenen Wunsch Prof. Dr. Johannes Wolf (Berlin) aus; stattdessen wurden, auf Vorschlag des Vorsitzenden, Prof. Dr. Heinrich Besseler (Heidelberg) und Prof. Dr. Hermann Zenck (Göttingen) zu Mitgliedern der Abteilungsleitung gewählt.

*

Am 7. Dezember 1936 vollendete Professor Dr. Ludwig Schiedermair sein 60. Lebensjahr. Ihm wurde aus diesem Anlaß eine Festschrift überreicht, in der sich die Namen führender Persönlichkeiten des deutschen und ausländischen Musiklebens, der deutschen und ausländischen Wissenschaft, künstlerischer und wissenschaftlicher Institute, älterer und jüngerer Schüler zu einer Glückwunschadresse vereinigen. Der so Geehrte kann in der Tat auf einen an großen Erfolgen reichen Lebensabschnitt zurückblicken. Schiedermair, dessen Vorfahren schon vielfach engste Beziehungen zur Musik hatten, studierte hauptsächlich in München neben Geschichte, Germanistik und Philosophie Musik und empfing im Thuille-Kreis (M. v. Schillings, R. Louis, S. v. Hausegger), im Verkehr mit Max Reger, im Einsatz für den jungen Richard Strauß, als Mitbegründer des Münchener Hugo-Wolf-Vereins entscheidende künstlerische Anregungen, die auch auf kompositorischem Gebiet Früchte trugen. Seine musikwissenschaftliche Ausbildung verdankt er vor allem Sandberger, dann auch Riemann und Kretzschmar. Seine frühen Arbeiten, unter denen die „Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts" und die „Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus" besonders hervorragen, führten ihn folgerichtig zu den Meistern deutscher Klassik und zu einer Gesamtdarstellung der deutschen Oper. Seine Ausgabe der Briefe Mozarts begründete ein neues Mozart-Bild; die ersten Auswirkungen dieser unvergänglichen wissenschaftlichen Leistung spiegeln sich nicht minder deutlich in Schiedermairs eigener knapp gefaßten Mozart-Monographie wie in Aberts ausführlicher Biographie. Der zweite große Wurf war das Buch über den jungen Beethoven, ein Werk, das uns eine Fülle neuer Erkenntnisse schenkte und der historischen Forschung neue Ziele und sichere Wege wies. Der Beethoven-Pflege diente im wesentlichen neben den Aufgaben an der Universität auch Schiedermairs organisatorische Tätigkeit. Er ist der Schöpfer der heutigen Zentralstätte der Beethoven-Forschung, des Bonner Archivs, der Gründer der Schriftenreihe „Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn" und der künstlerische Berater der weltbekannten Bonner Beethoven-Feste. Durch seine Tatkraft ist Bonn heute die Beethoven-Stadt geworden. Die Verbindung von Forschung und Lehre, diese hohe und verantwortungsvolle Doppelverpflichtung des deutschen Universitätslehrers, hat Schiedermair in vorbildlicher Weise erfüllt. Er kämpfte in vorderster Linie mit, die Universität für unsere Wissenschaft zu erobern. Aus dem Kreise seiner Schüler sind namhafte Musiker, Musikerzieher und Forscher hervorgegangen. So hat die Musikwissenschaft Anlaß genug, diesem verdienstvollen Forscher, Organisator und akademischen Lehrer in aufrichtiger Dankbarkeit und in einer besonderen Form ihre Glückwünsche auszusprechen. Wir wiederholen an dieser Stelle den Wunsch, daß seine vielseitige und doch so stark konzentrierte Schaffenskraft uns noch lange erhalten bleibt. Arnold Schmitz

*

Rudolf Ewald Zingel, akademischer Musiklehrer und Direktor des Kirchenmusikalischen Seminars der Universität Greifswald ist zum Honorarprofessor in der Theologischen Fakultät dieser Universität ernannt worden.

*

Prof. Dr. Dr. Arthur Prüfer, einer unserer ältesten Mitstreiter, der noch zu Spittas Füßen gesessen hat, schloß mit dem Ende des Sommersemesters nach 41jährigem Wirken an der Universität Leipzig seine Lehrtätigkeit ab. Als begeisterter Herold Richard Wagners hat er zahlreiche Schüler in dessen Kunst eingeführt. Der Fachwissenschaft gab er mit der Gesamtausgabe der Werke Joh. Herm. Scheins den gewichtigsten Beitrag. Die besten Wünsche der Fachgenossen begleiten ihn in den Ruhestand.

*

Am 5. November, bald nach Vollendung seines 72. Lebensjahres, ist Charles Sanford Terry gestorben. Die Musikwissenschaft, mit der englischen im besonderen die deutsche, und darüber

hinaus die große Bach-Gemeinde in der Welt betrauert den Verlust eines Mannes, der sich um die Bach-Forschung und -Pflege außerordentliche, bleibende Verdienste erworben und auch die Kenntnis von Leben und Werk des jüngsten Bach-Sohnes Johann Christian wesentlich gefördert hat. Im Geleitwort zur deutschen Ausgabe der Biographie Johann Sebastians, Terrys musikwissenschaftlichem Hauptwerk, hat uns Karl Straube das Bild des ausgezeichneten Mannes und Forschers vorgestellt. Die Verleihung der Ehrendoktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig anläßlich des Leipziger Reichs-Bach-Festes 1935 war ein Ausdruck gesamtdeutschen Dankes für die jenen deutschen Meistern gewidmete eindringliche und erfolgreiche wissenschaftliche Arbeit.

*

Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Basel veranstaltete im Jahre 1936 zwölf öffentliche Vorlesungen. Am 11., 12., 13., 14., 15. und 16. Mai sprach Dr. Rob. Lachmann (Jerusalem) über *Musikkulturen des vorderen Orients*, am 11., 12., 13. und 14. November Mr. Amédée Gastoué (Paris) über *Les rapports du chant grégorien avec l'ambrosien, le mozarabe et le gallican*, am 29. Mai Prof. J. Handschin über *Das Studium der Musikwissenschaft* und am 21. November derselbe über *Die erhaltenen Reste antiker Musik*. Es besteht die Möglichkeit, daß die vier Vorlesungen von Mr. Gastoué samt den Musikbeispielen auf dem Wege der „Multikopie" vervielfältigt und von Interessenten bezogen werden können, falls sich eine genügende Zahl von Subskribenten findet. Der Preis des kartonierten Bandes würde sich auf 50 französische Franken belaufen. Man wolle sich deswegen an das Musikwissenschaftliche Seminar in Basel, Albangraben 6, wenden.

Leitung: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

des 13. Jahrhunderts[1] werden die 24 Alten in Gruppen aufgeteilt; bei jeder gibt es Instrumente: auf fol. 6v in der linken Gruppe oben: Fidel, Harfe und Drehleier, in der rechten: Harfe und Psalterium, und unten links: Busine, Fidel und Positiv, rechts: Busine. Auf fol. 7v haben die Alten nur Harfen und Fideln bei sich. Die Harfen behalten ihre typische Dreieckform mit starkem Resonanzkörper, gebogener Stange und geschwungenem Hals. Man kann an

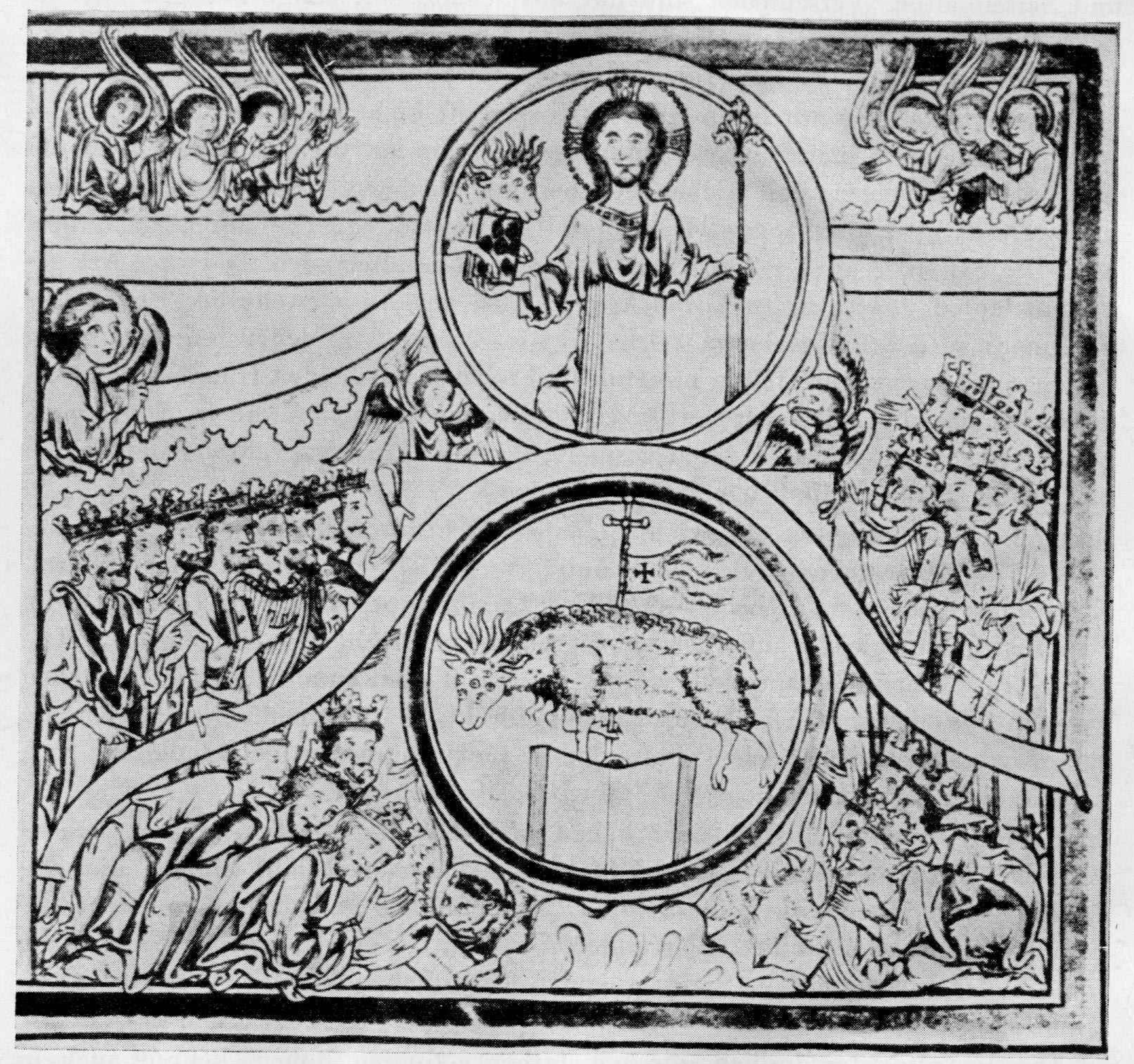


Abb. 5

einzelnen Instrumenten 12 Saiten zählen, die mit der Rechten und Linken gegriffen werden, und sogar die Griffe und angerissenen Saiten bestimmen — so scharf ist die Zeichnung (Abb. 5). Das Psalterium hat geschwungenen, etwa trapezartigen Resonanzkörper mit Schalloch und darüber gespannten Saiten, die mit dem Finger gezupft werden (Abb. 6). Die Businen zeigen die typische langgestreckte Trompetenform mit 2—3 umlaufenden Ringen. Besonders klar ist das

[1] L'apocalypse en français au XIIe siècle. Publiée par L. Delisle et P. Meyer, Reprod. phototypique, Paris 1900.

Kesselmundstück zu erkennen. Bei allen Fideln sind 4 Wirbel auf kreisrunder oder rhombischer Wirbelplatte, Steg und ein beinahe modern anmutender Saitenhalter zu finden. In der Form unterscheiden sich deutlich Keulenform mit *C*-Löchern ohne Einziehung der Körpermitte und Geigenform mit *F*-Löchern (Abb. 5 rechts oben und Abb. 6 links oben). Am Hals, dicht unter der Wirbelscheibe sitzt

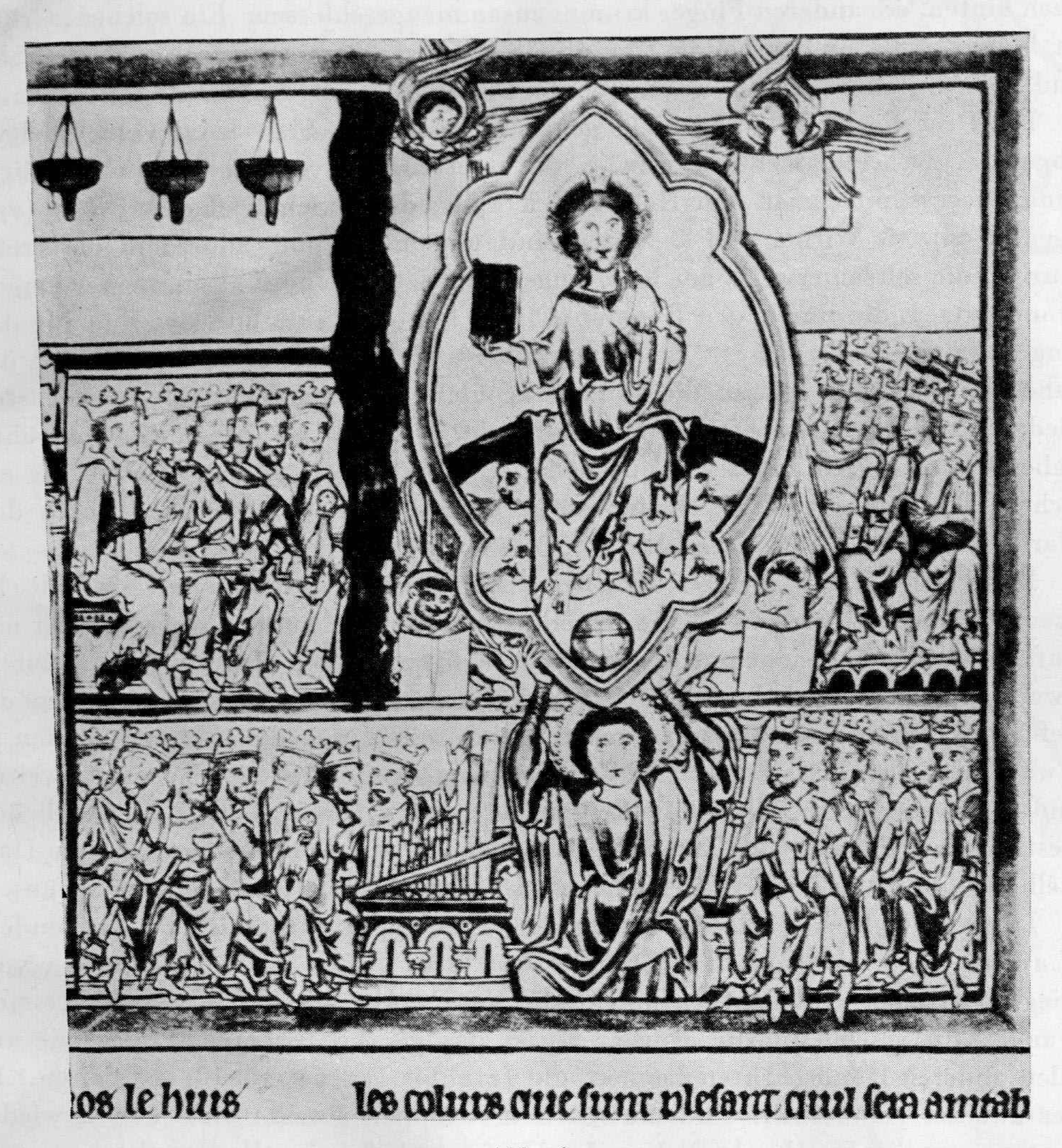


Abb. 6

der Sattel, am klarsten zu erkennen bei der Fidel, die neben der Drehleier abgebildet ist (Abb. 6). Es ist eine Art Querriegel, der über den Sattel gelegt ist, um die Grifflage zu kennzeichnen. Diesmal sind auch die Streichbogen nicht vergessen. Der Alte, der neben dem Positiv sitzt, hält den Bogen in der Rechten, eine dicke, nur am oberen Ende gebogenen Stange, die er zwischen den Fingern so hält, daß Zeige- und Mittelfinger auf der Stange, die anderen mit dem Daumen darunter liegen, eine bequeme Haltung, sobald das Instrument auf den Schoß gestützt oder nach unten gehalten wird. Der andere Bogen, der bei der lauten-

menten. Gleich der Alte, ganz unten rechts, hält eine prächtige Mandola in der Hand; sie hat zurückgebogenen Wirbelkasten, seitenständige T-Wirbel, unterständige Saitenbefestigung, Steg, reich verzierte Rose, etwa 4 Saiten und flachen Körper, der



Abb. 11

unmittelbar in den Hals übergeht. Fast gleicht sie der Lautenart auf Borneo, dem Gambus, dessen ganze Haltung hier wiederkehrt[1], auch dem Rebec steht sie nahe, mit dem sie die unterständige Saitenbefestigung teilt. Merkwürdiger noch ist das Instrument, das der Alte neben ihm in der Hand hält, eine Mischung von

[1] Vgl. Abb. 78, S. 210 bei C. Sachs, Handbuch der Instrumentenkunde.

Harfe und Fidel gehören auch bei den 24 Alten, die ein altkölnisches Tafelgemälde um 1450 darstellt, zu den nötigen Attributen[1]. Ihre Instrumente spielen sie durchweg in der gewohnten Armhaltung: den Unterbügel ans Schlüsselbein gelegt. Die Korpusmitte ist leicht eingebogen, die *C*-Löcher sind geschwungen, Saitenhalter und angesetztes Griffbrett deutlich. Wieder ist die Dreizahl der



Abb. 12

Saiten und die runde Wirbelplatte beibehalten. Der Bogen, der am unteren Ende, wo der Bezug aufhört, den bekannten Griff aufweist, wird zwischen Daumen und Zeigefinger gefaßt, während die andern Finger Strich und Gewichtslage stützen und regulieren.

Eins der schönsten und interessantesten Bilder der 24 Alten ist erst kürzlich in einem Coburger Codex entdeckt worden. Die 24 Alten, die in den schönsten Farben ausgemalt sind, vereinigen sich zu einem gemeinschaftlichen Konzert zu

---

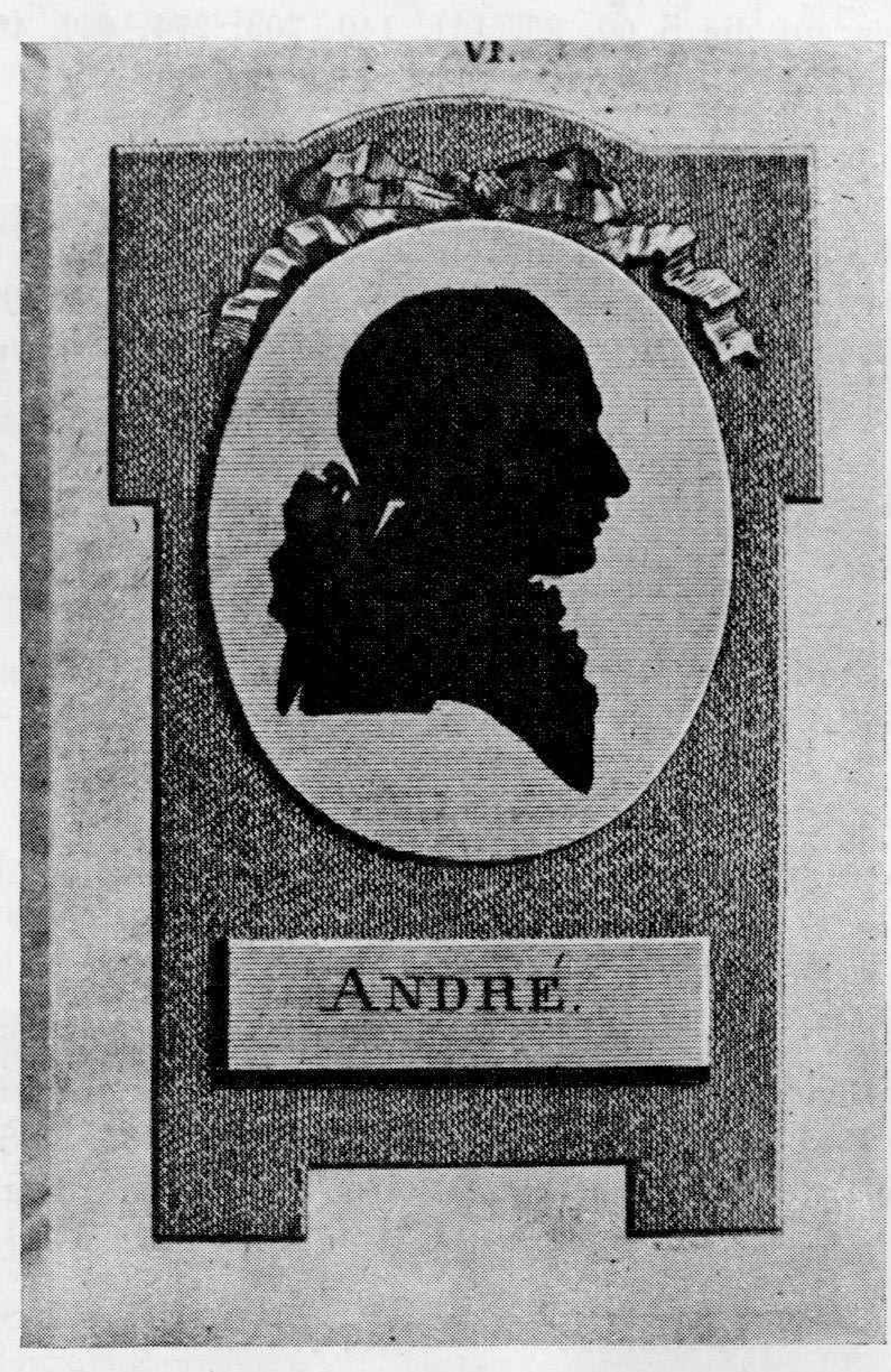
[1] Abgebildet in der Zeitschrift für christliche Kunst, Düsseldorf 1910, 23. Jahrg., Taf. 1.



Abb. 13 Otto von Passau, Die 24 Alten
Coburg, Gymnasium Casimirianum, Cod. 8789, Bl. 3r

Johann André
Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels

Von Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.



Johann André
1741—1799
Schattenriß im Gothaer Theaterkalender 1778

Vorliegende Abhandlung[1] ist dazu bestimmt, eine Lücke in unserer Kenntnis von der Entwicklung des deutschen Singspiels nach Hiller auszufüllen. Johann André wird allgemein zu den mittelmäßigen Nachfolgern Hillers gezählt, die die ursprüngliche Form des Singspiels fast nicht weiterentwickelt haben[2]. Abert er-

---

[1] Frankfurter Dissertation, gekürzt; vollständige Fassung im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt a. M.

[2] H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel. Augsburg 1863; H. Kretzschmar, Geschichte der Oper, Leipzig 1919; R. Haas, Die Oper im 18. Jahrh. (Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. von G. Adler, Frankfurt a. M. 1924); E. Bücken, Die Musik des Rokokos und der Klassik u. a.

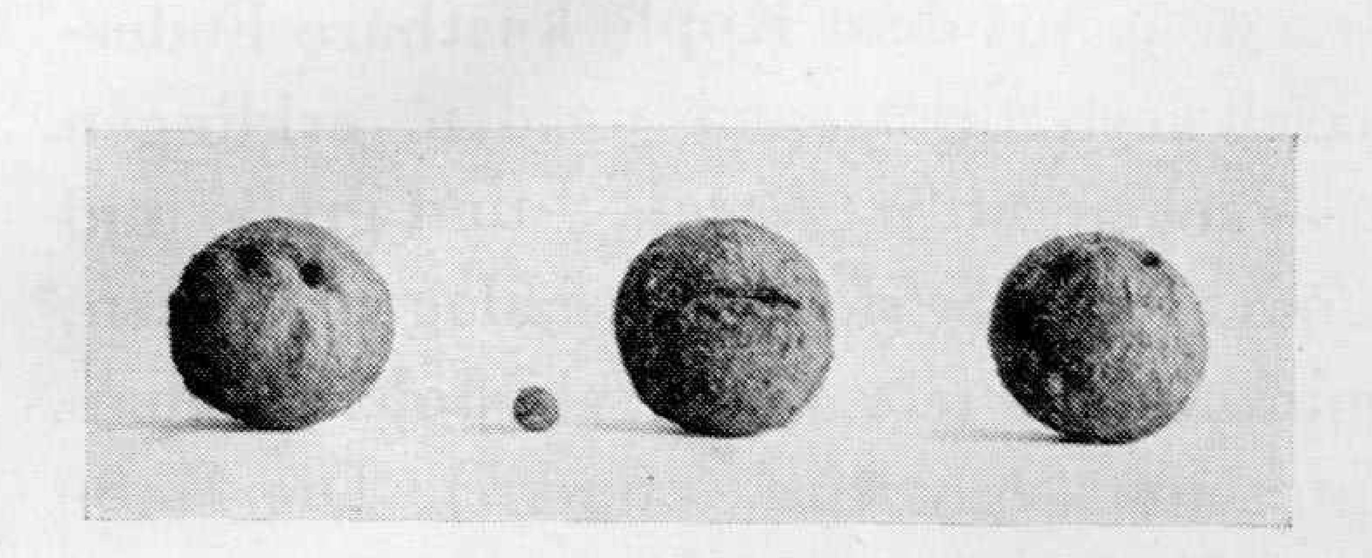


Abb. 1

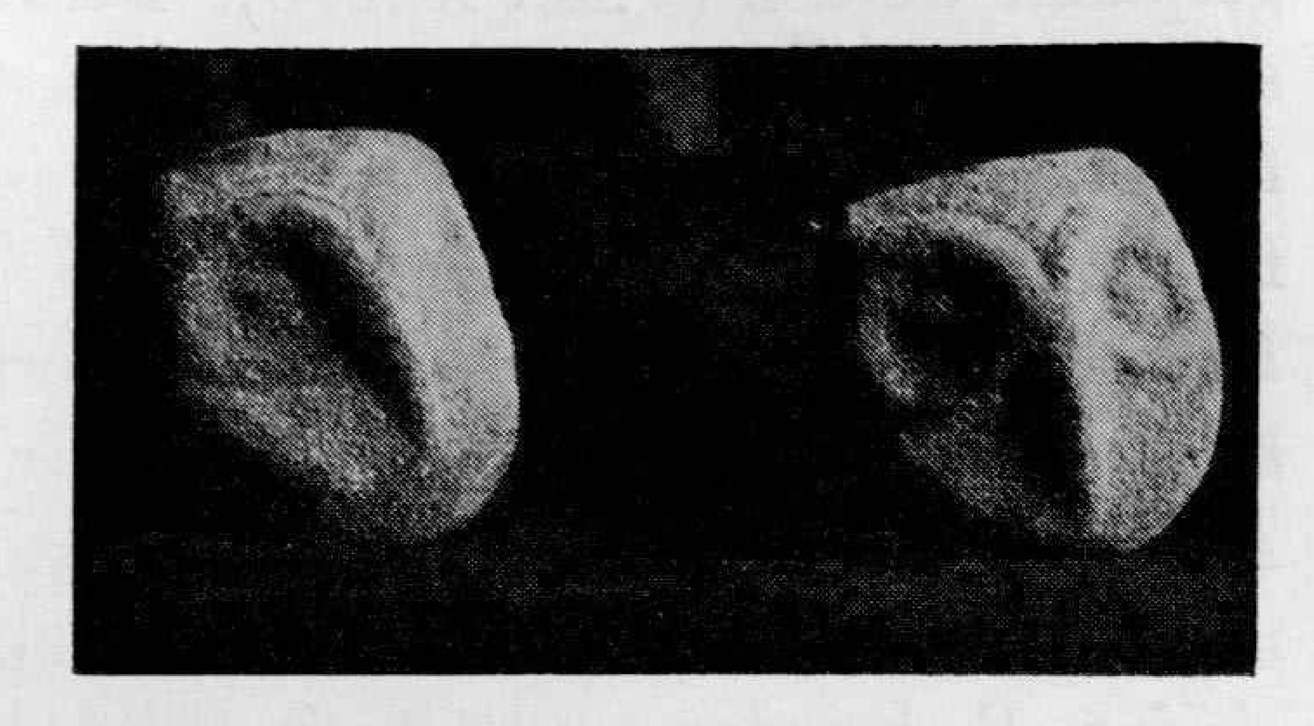


Abb. 2

Abb. 3

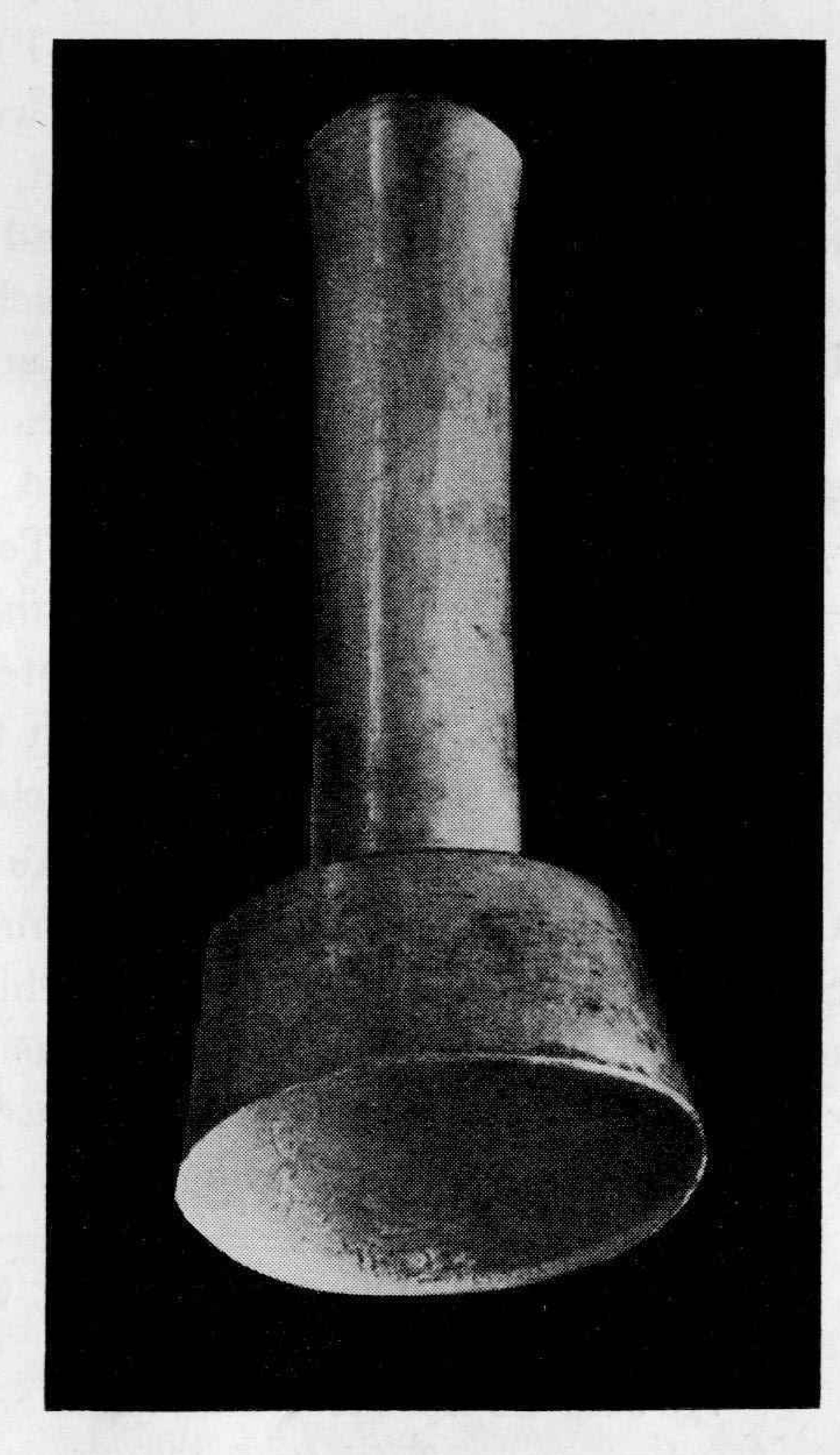


Abb. 4

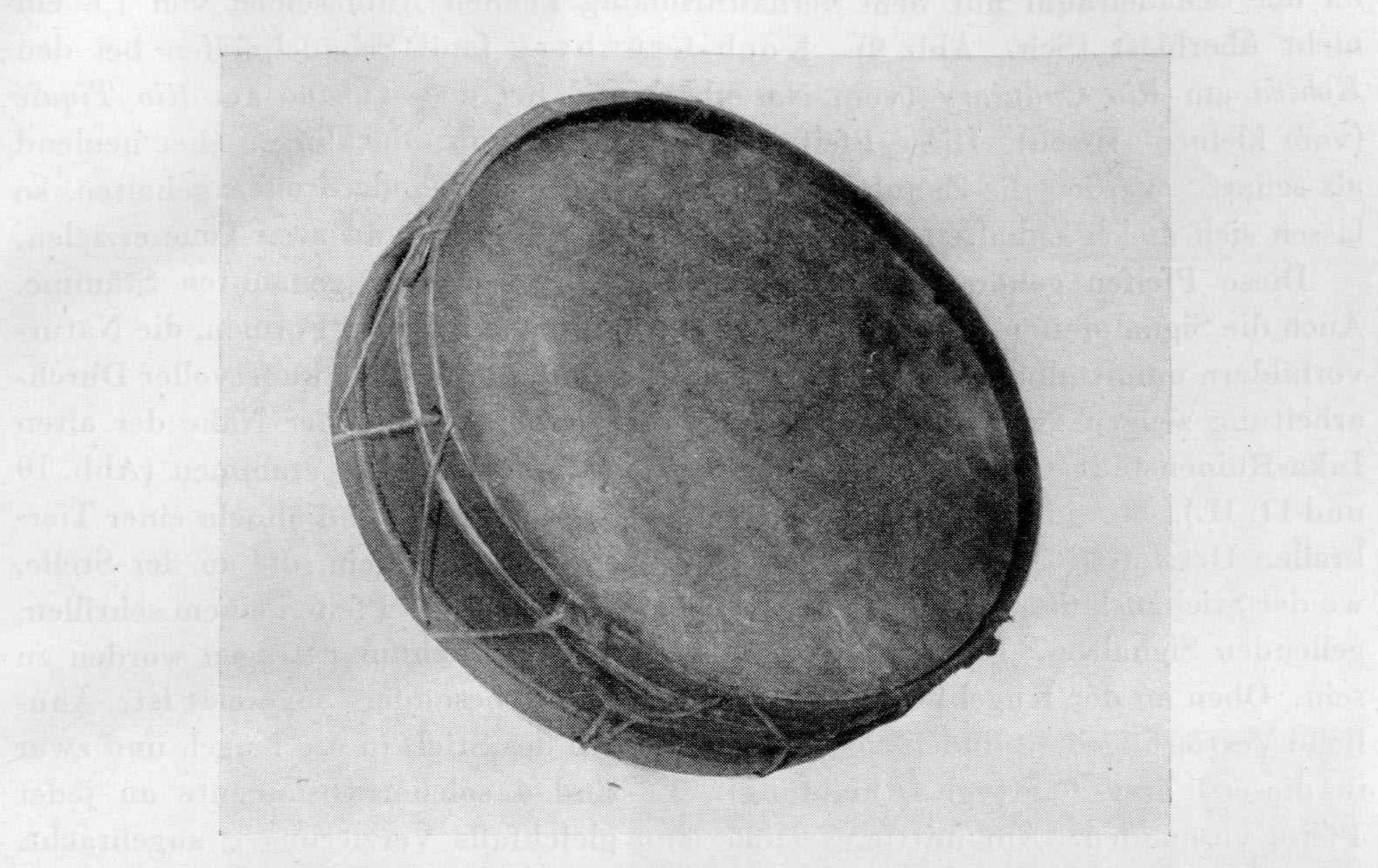


Abb. 5
(Photo Völker-Museum Frankfurt a. M.)

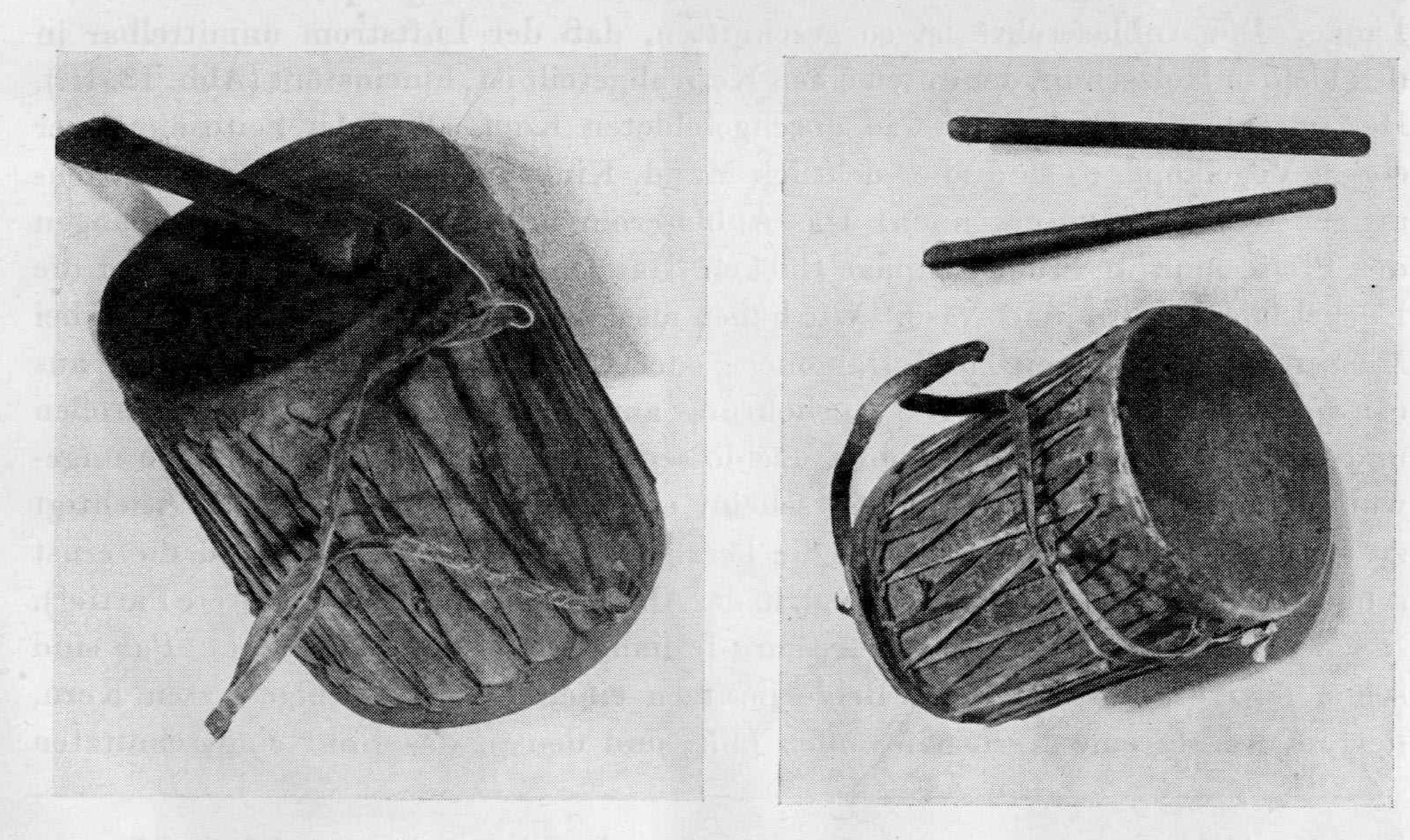


Abb. 6
(Photo Völk.-Mus. Frankfurt a. M.)



Abb. 7
(Photo Völk.-Mus. Frankfurt a. M.)

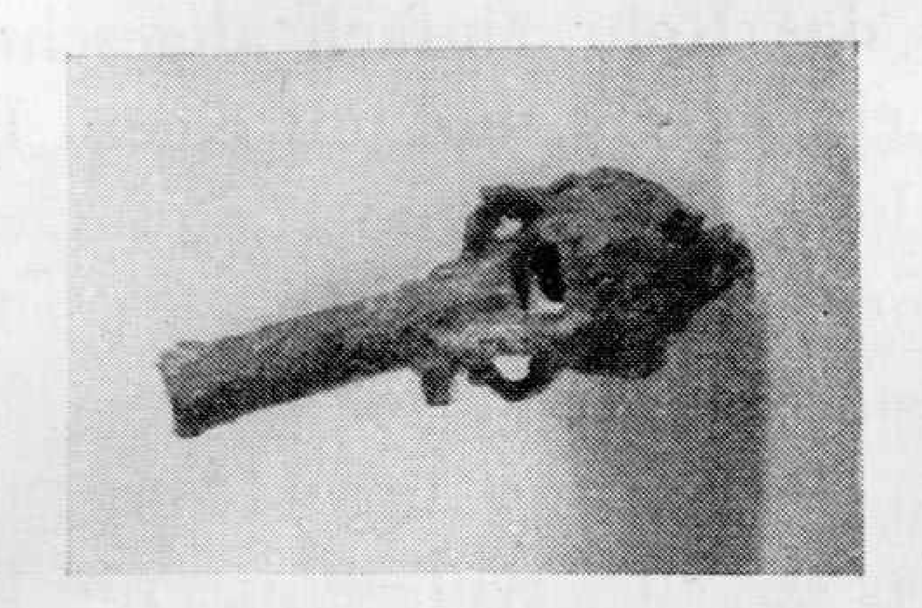


Abb. 10

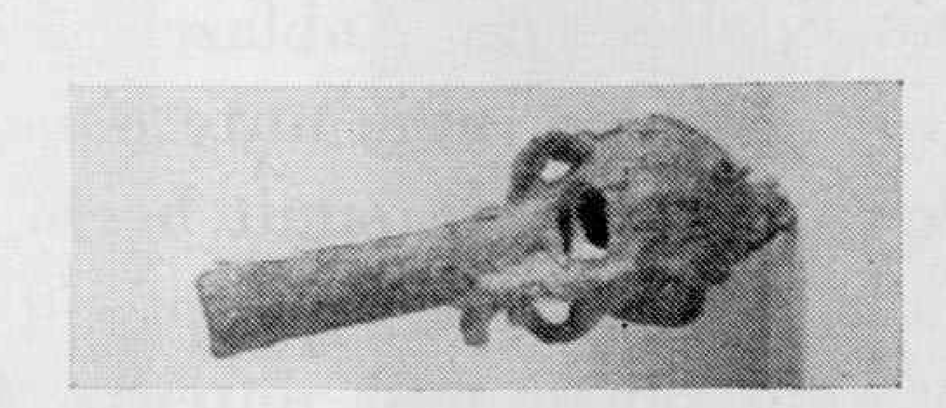


Abb. 11

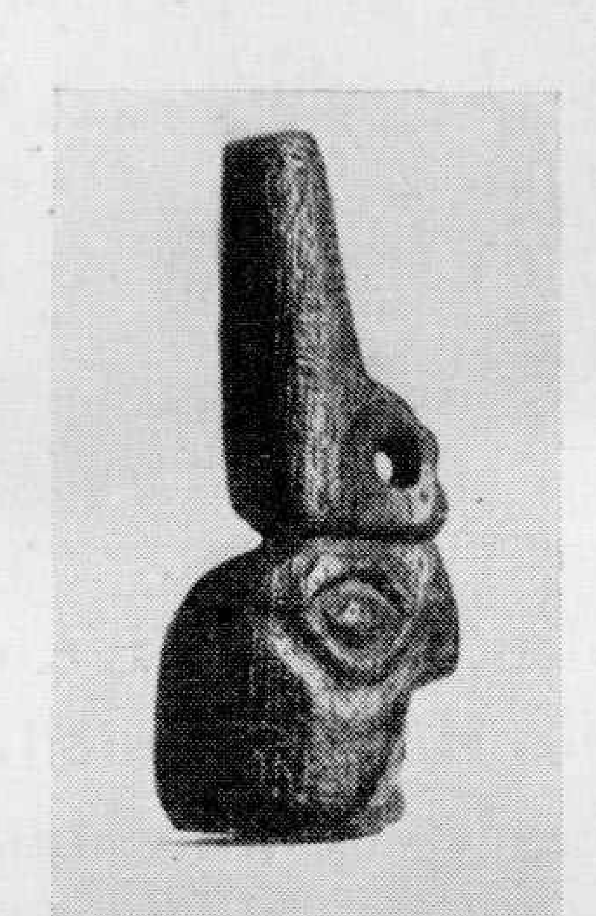


Abb. 12

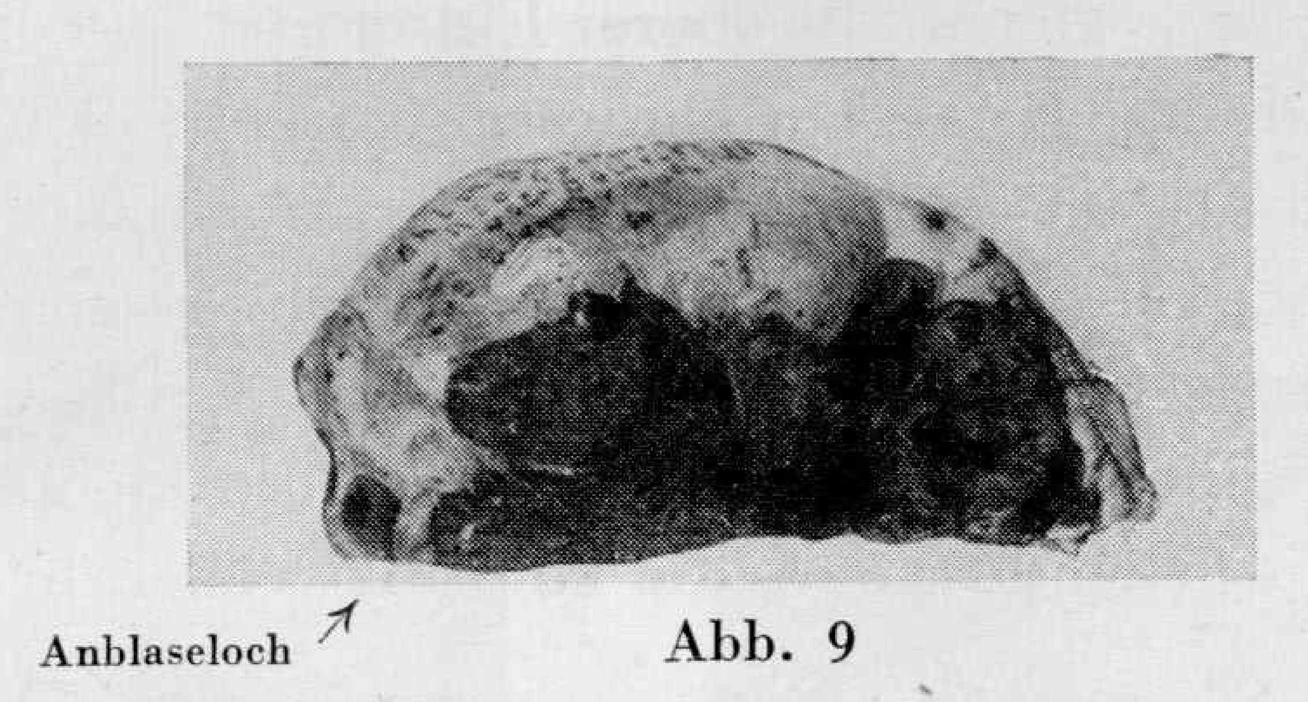


Abb. 9

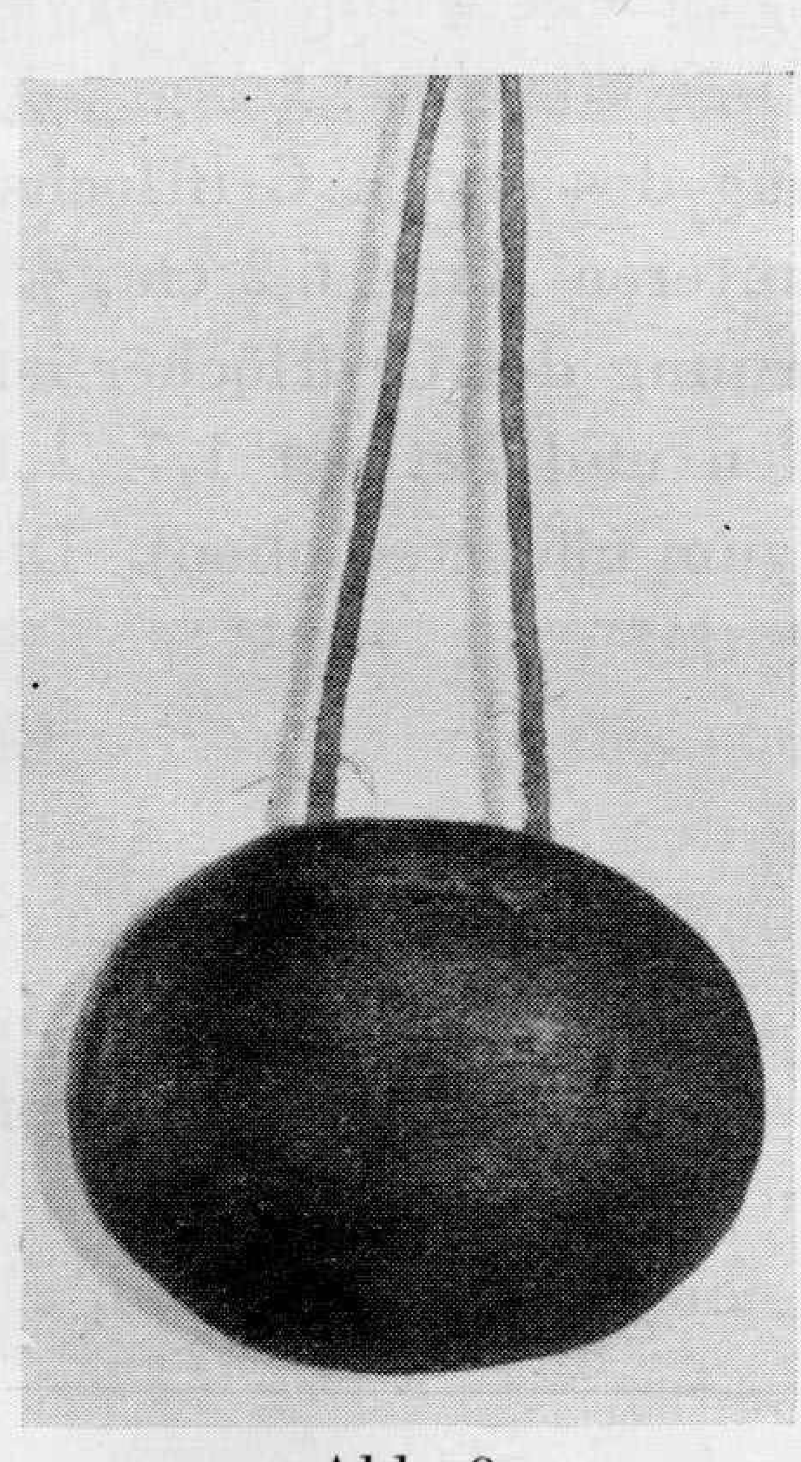


Abb. 8
(Photo Völk.-Mus. Frkft.)

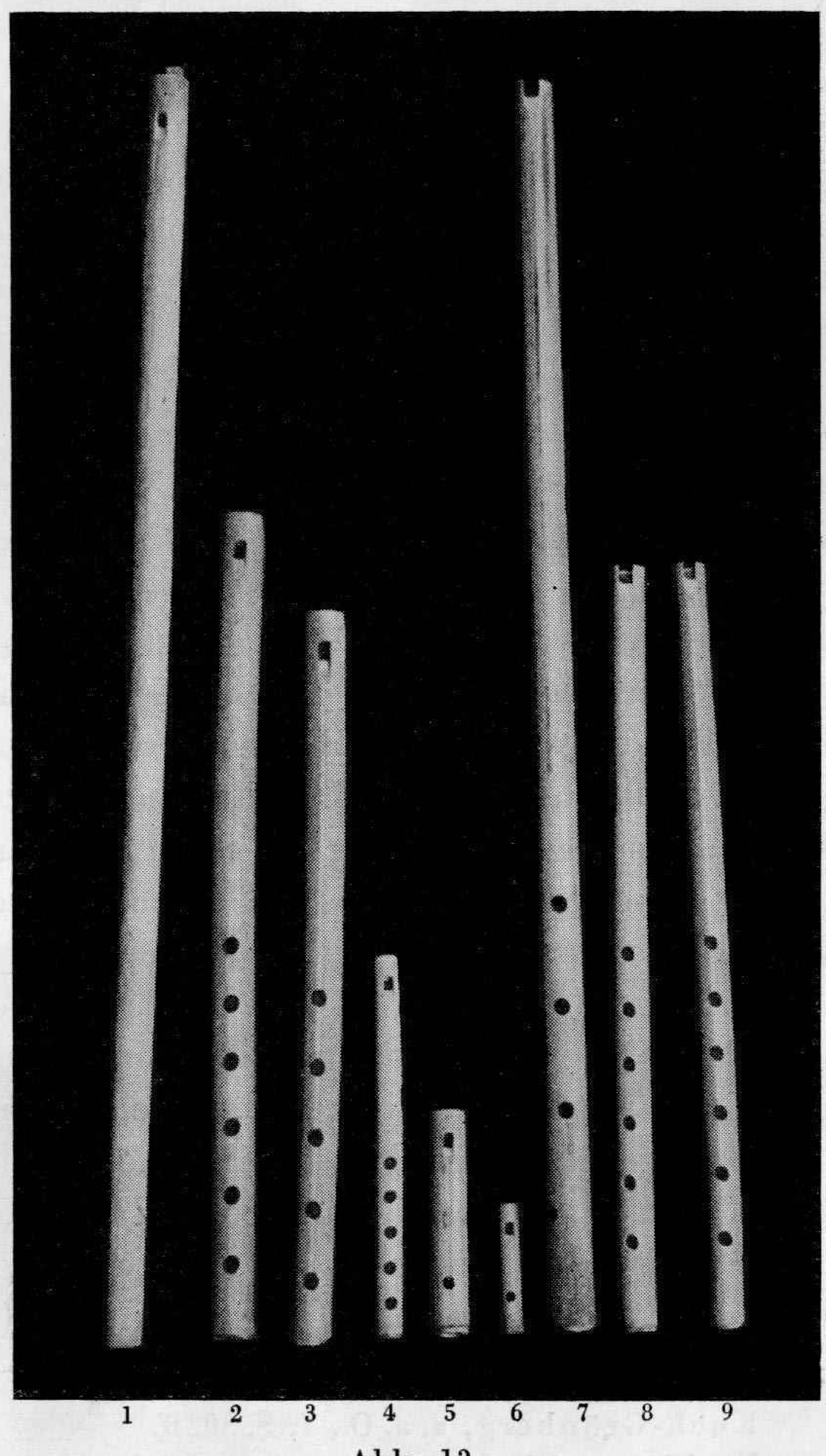
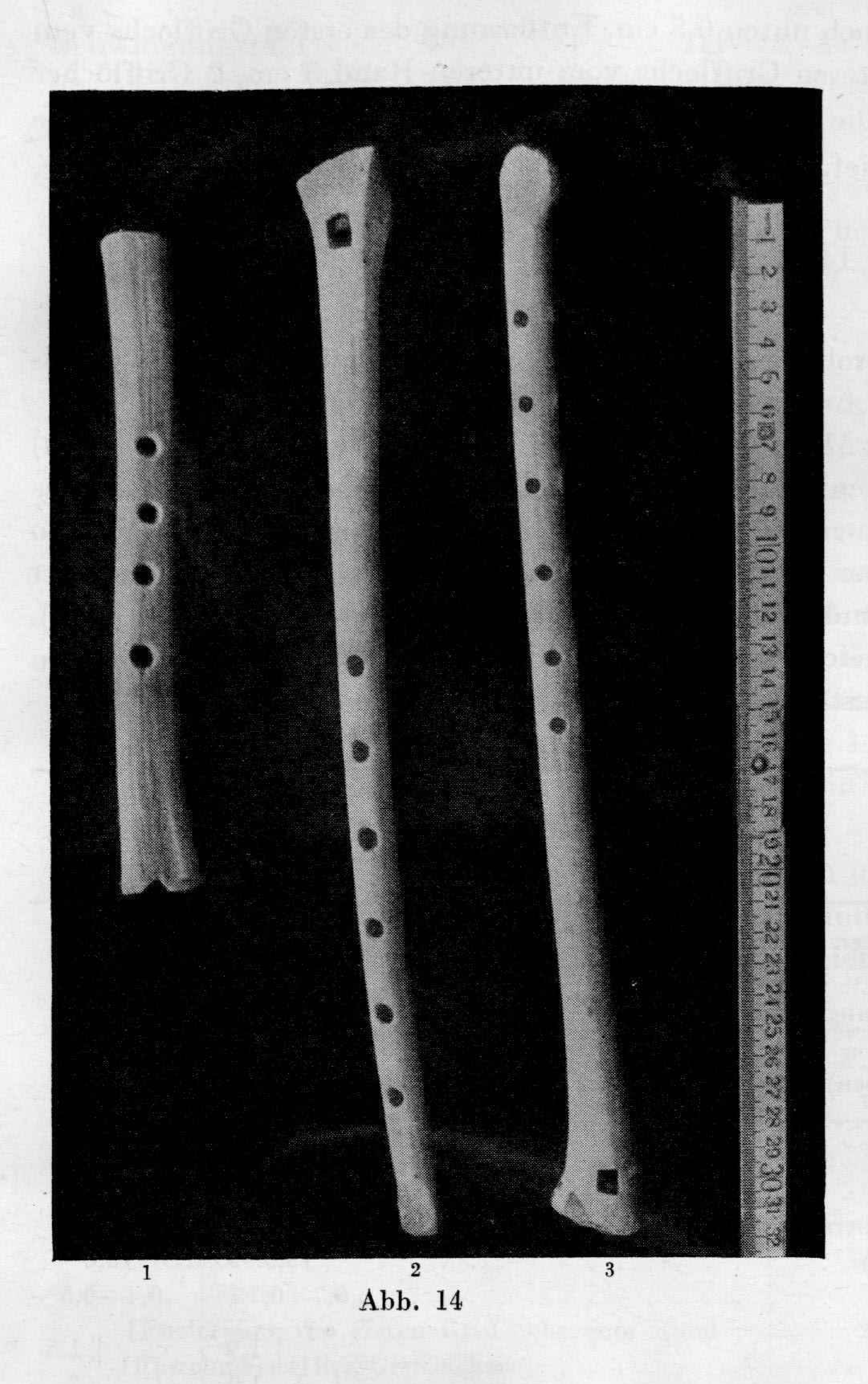


Abb. 13



1 2 3

Abb. 14

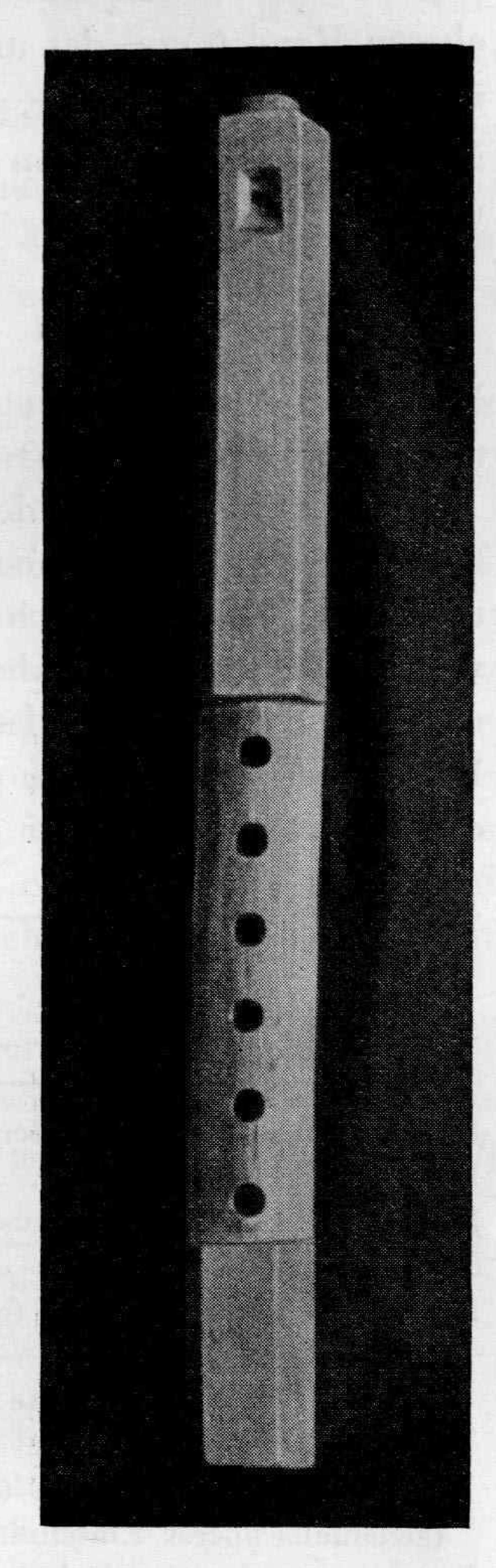


Abb. 15

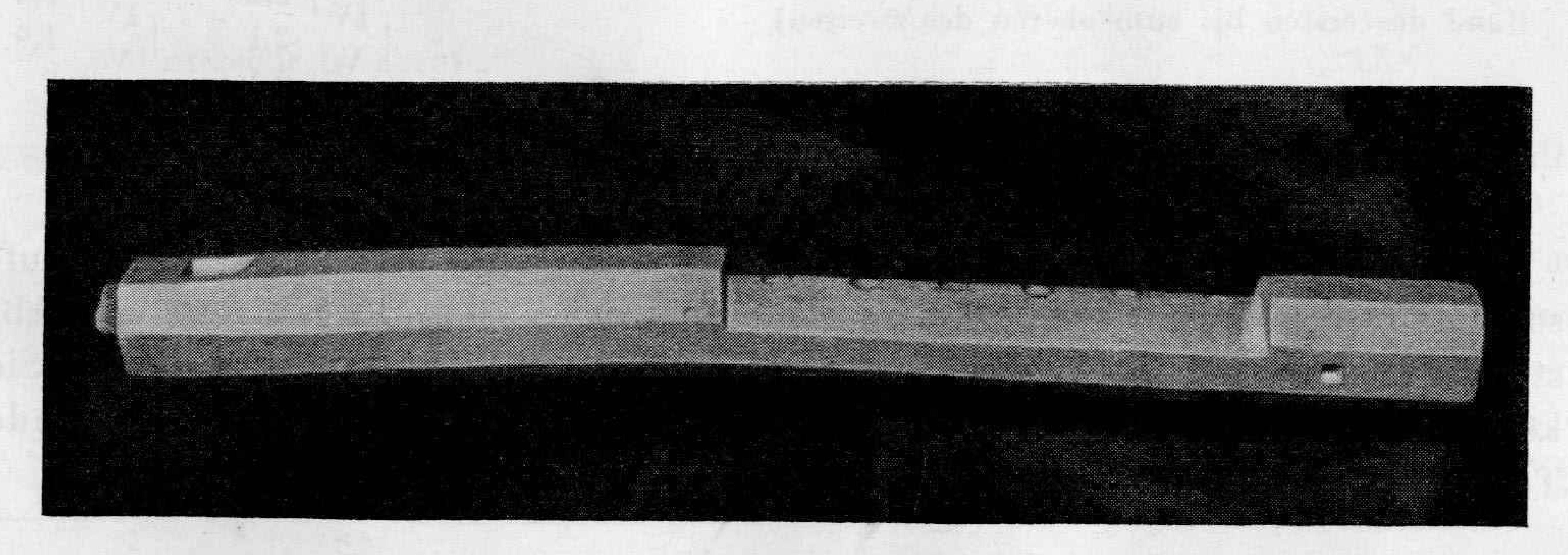


Abb. 16

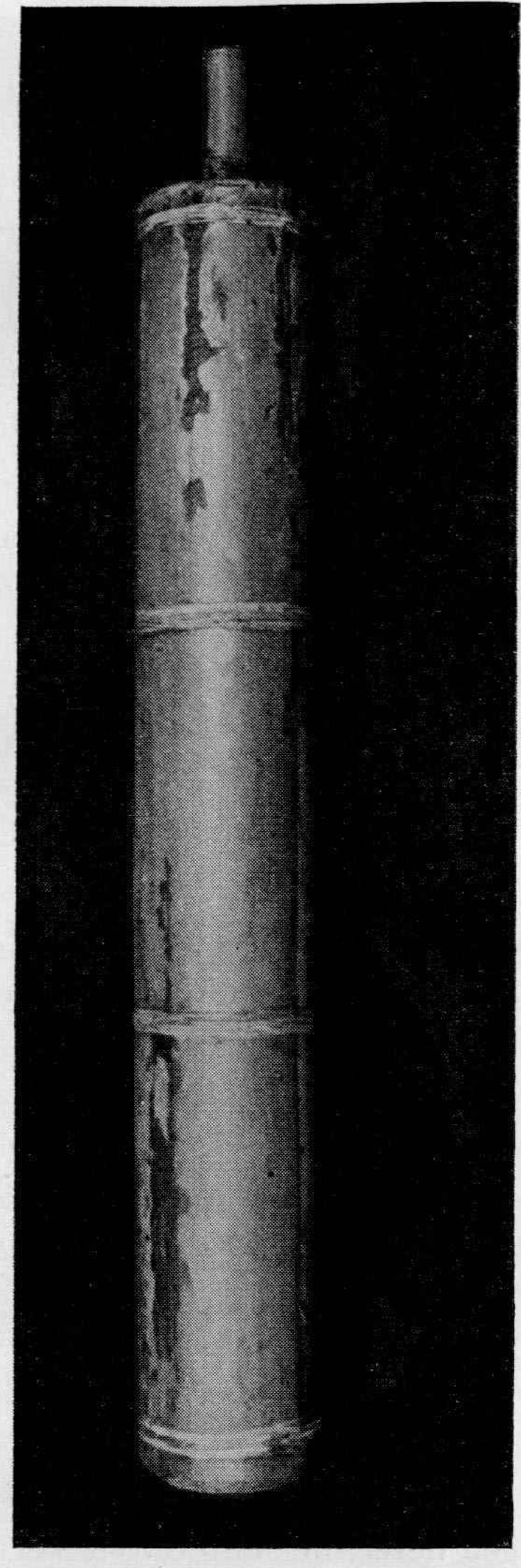


Abb. 17

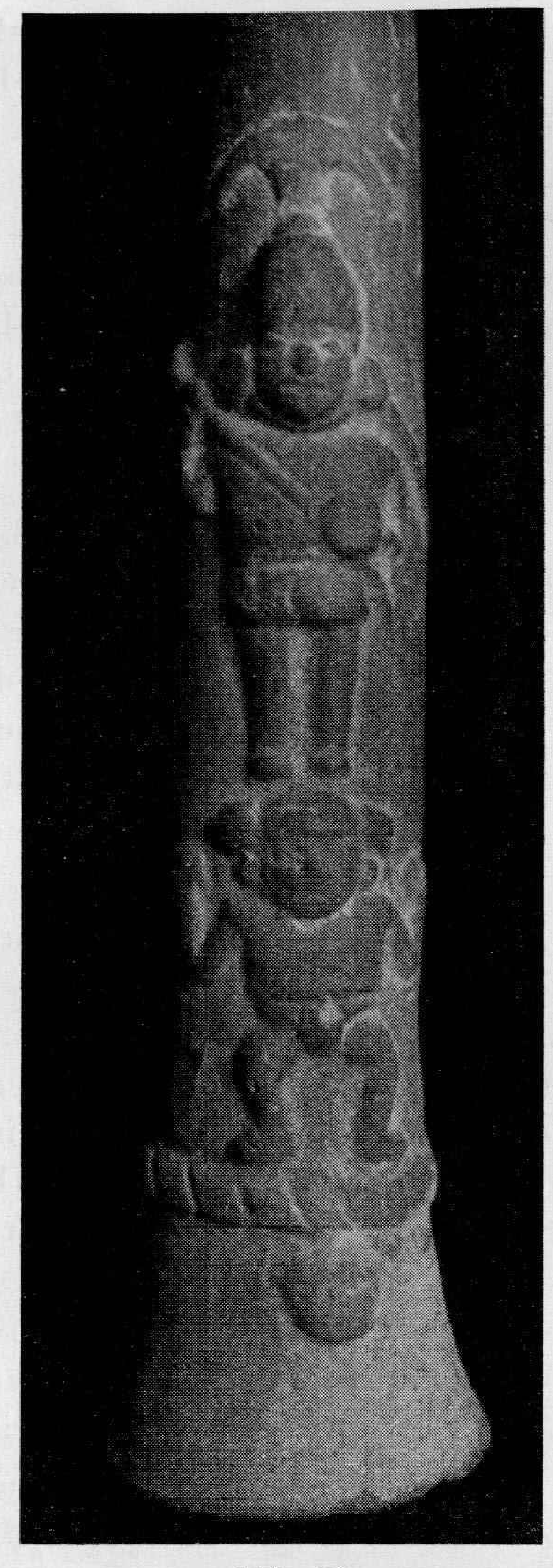


Abb. 18

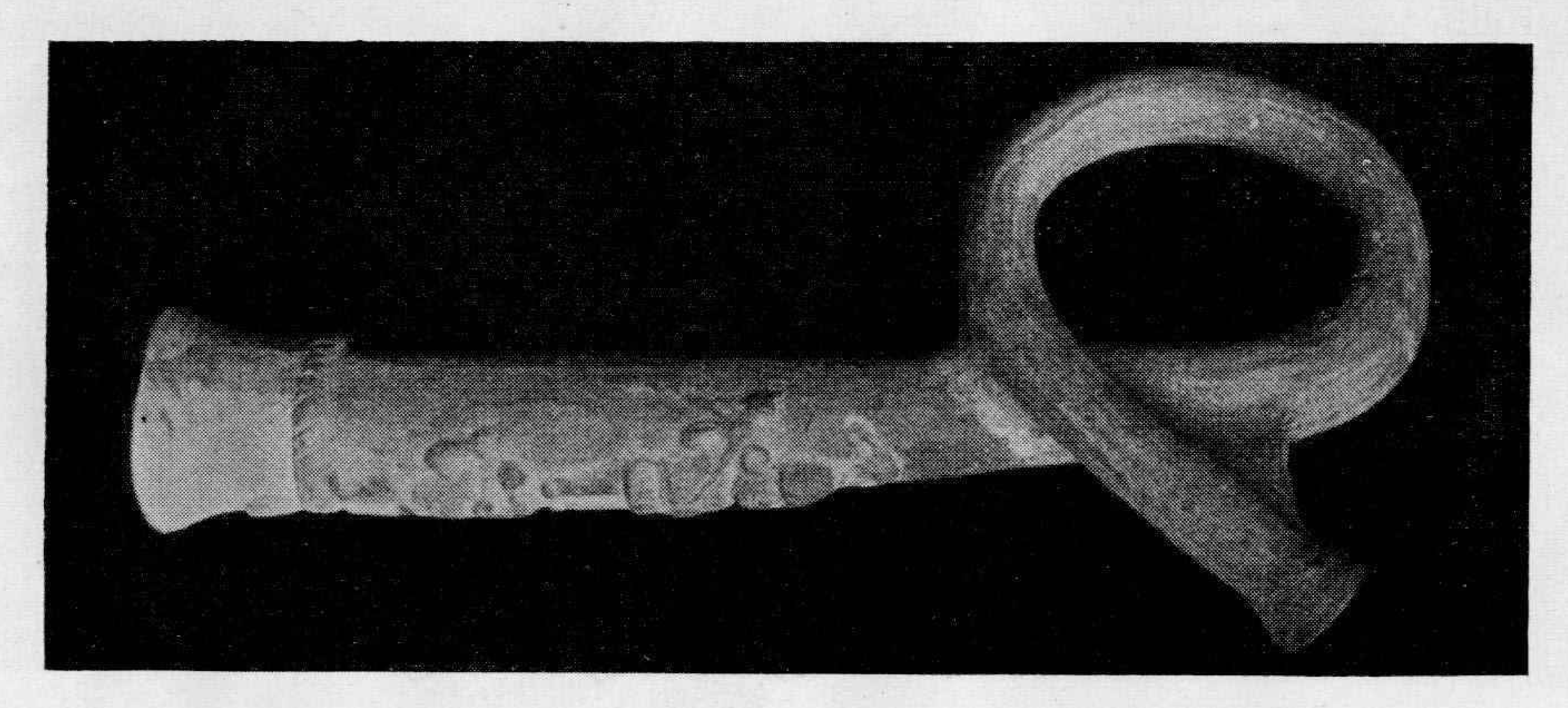


Abb. 19



Abb. 20

Aufnahme von Richard N. Wegner. Frankfurter Bolivien-Expedition 1927—29

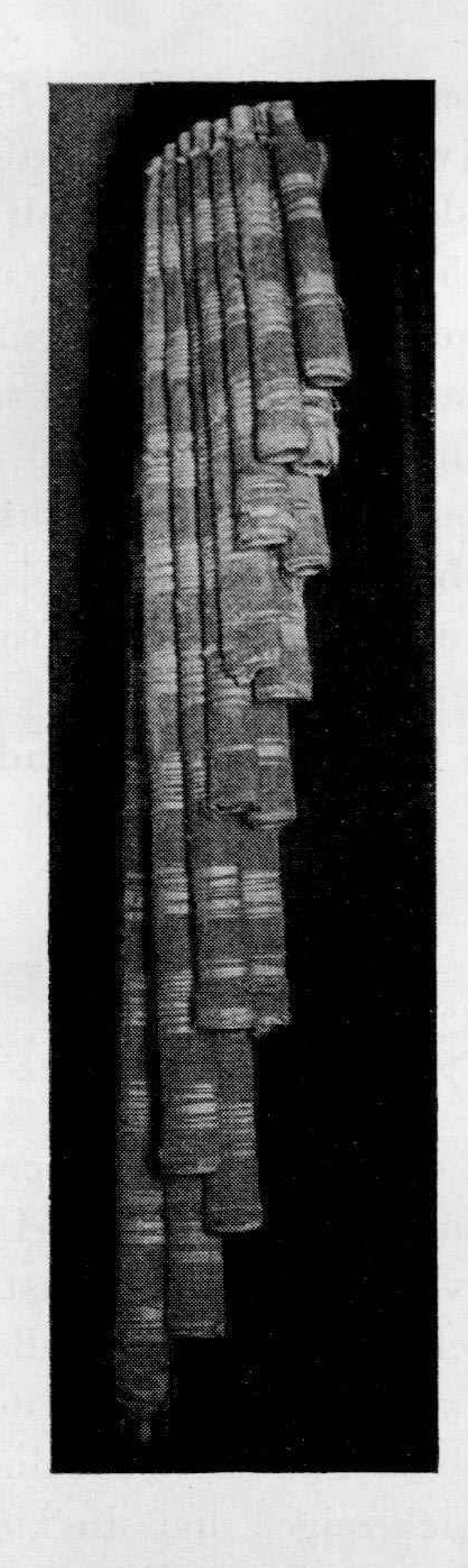


Abb. 21
Bajones
(Berlin)

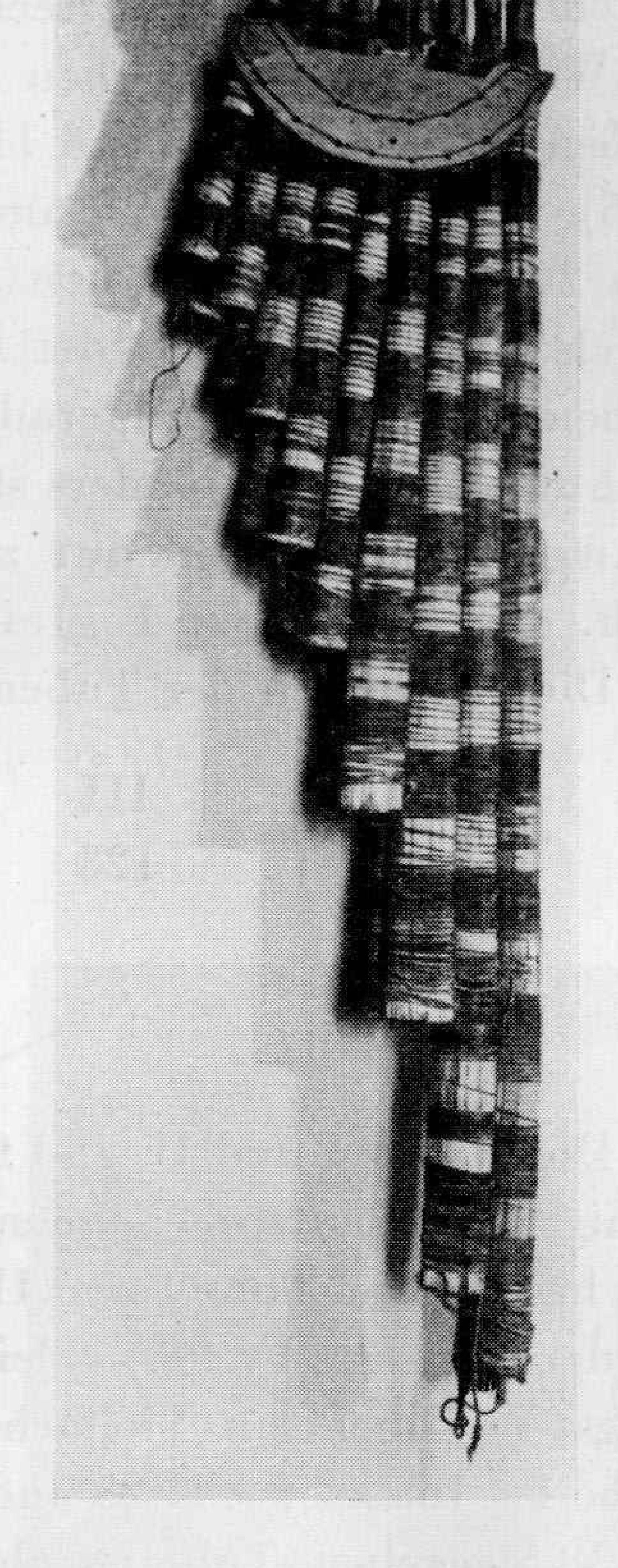


Abb. 22
Bajones
(Frankfurt)

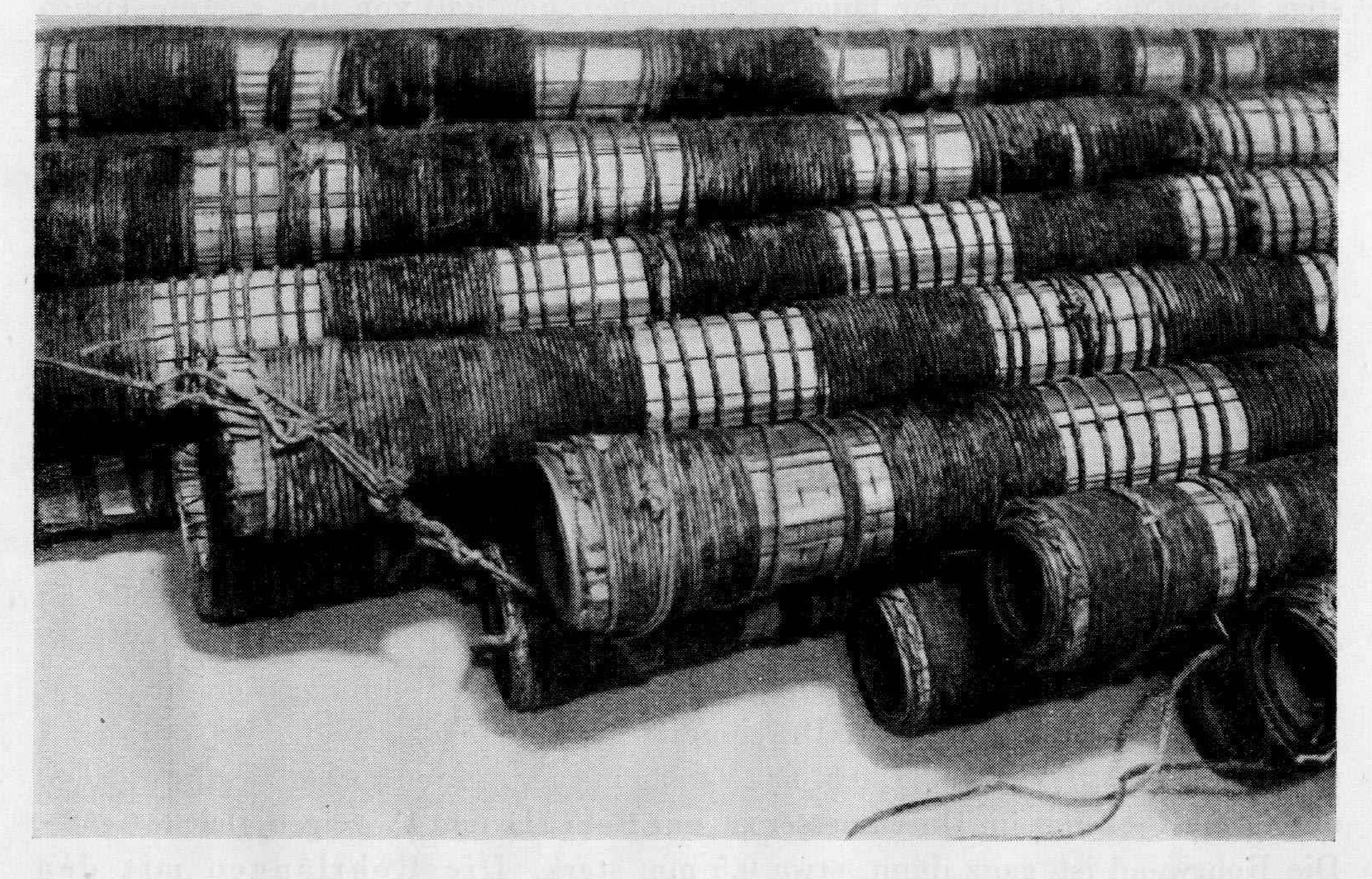


Abb. 23

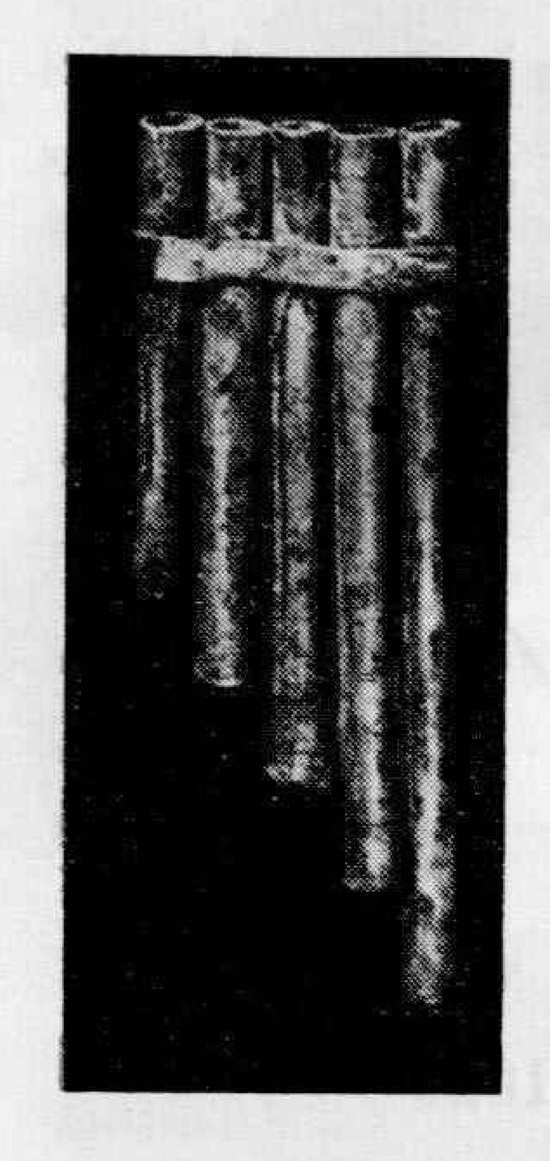


Abb. 26

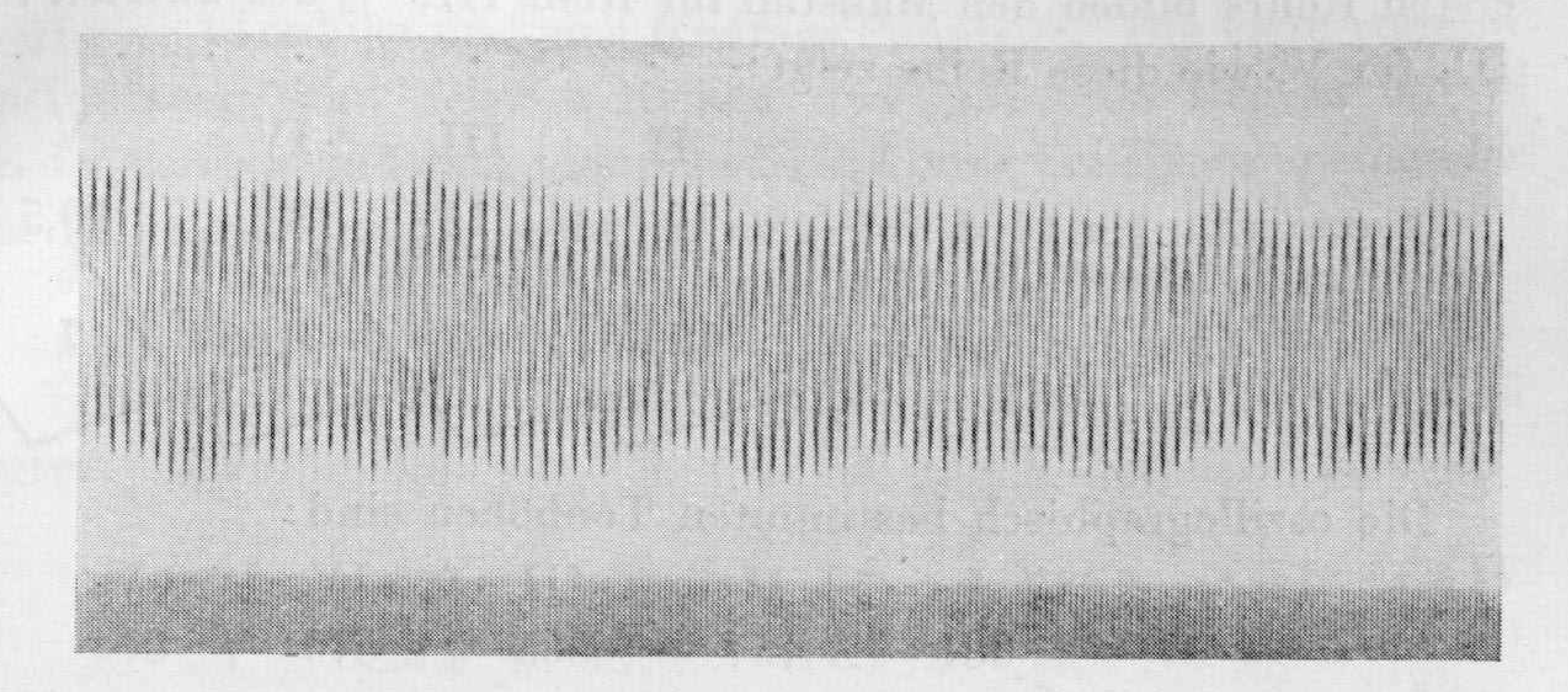
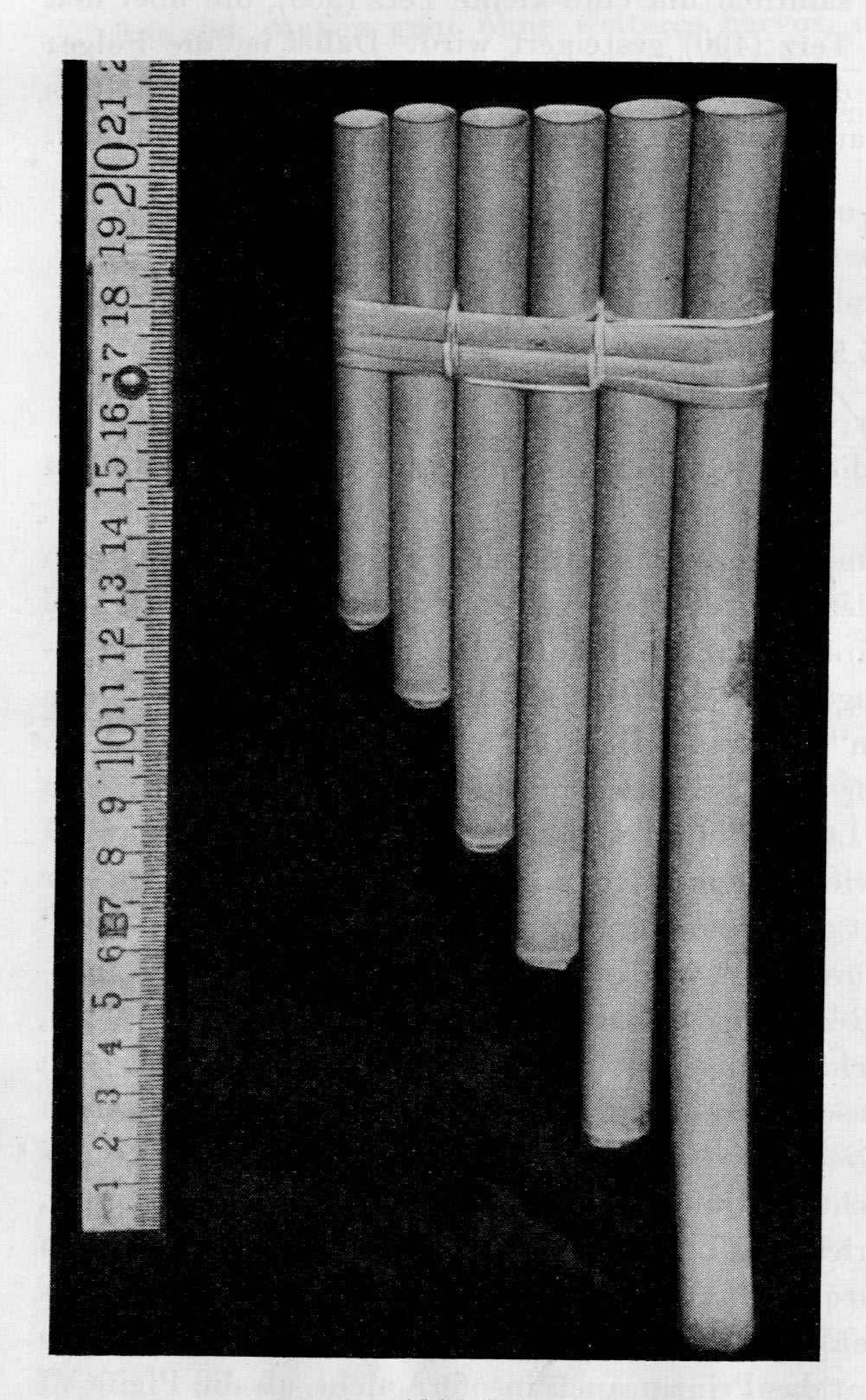


Abb. 27



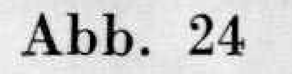


Abb. 24

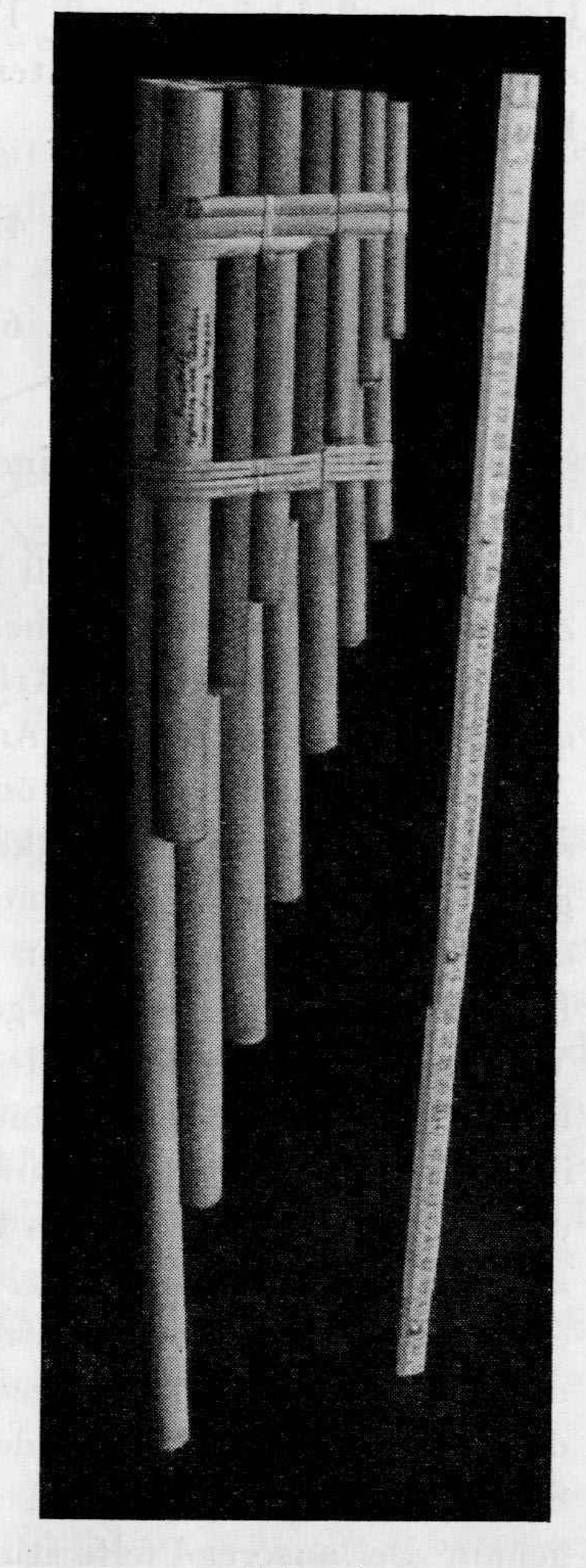


Abb. 25